جامعة حلــوان
كلية التربيةالموسيقية

قـــراءات فى تـــاريـــخ
الموسيقــى العــربيـــة

للاستاذ الدكتور
نبيـــل شـــوره

القاهرة ١٩٩٧

بسم الله الرحمن الرحيم

يرفع الله الذين آمنوا منكم
والذين أوتوا العلم درجات

صدق الله العظيم

بسم الله الرحمن الرحيم

أصدقائي عشاق فنون الموسيقى العربية

أهدي إليكم هذا الجهد المتواضع

راجياً المولى عز وجل أن تلقي سطوره الضوء

على إبداعات وجماليات النغم العربي الأصيل

نبيل شوره

ترجمة المؤلف

أ.د. نبيل شوره

- *أستاذ الموسيقى العربية بكلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان.*
- *ولد فى أول مارس ١٩٤٧م بمحافظة كفر الشيخ.*
- *حصل على بكالوريوس التربية الموسيقية عام ١٩٦٩م.*
- *حصل على ماجستير فى الموسيقى العربية عام ١٩٧٥م.*
- *حصل على دكتوراه فى الفلسفة تخصص موسيقى عربية عام ١٩٨١م.*
- *نشر أبحاثه فى مجلات مصرية وتونسية وعراقية وكويتية.*
- *إشترك فى كثير من المؤتمرات المحلية والدولية فى مصر وتونس والأردن وسوريا والعراق واليمن والسودان.*
- *ناقش وأشرف على مجموعة كبيرة من رسائل الماجستير والدكتوراه فى مصر وخارجها.*
- *له عدة مؤلفات، منها:*
  - *دليل الموسيقى العربية.*
  - *المقدمة فى الألحان العربية.*
  - *المهارة العزفية على آلة القانون.*
  - *المقدمة فى تذوق وتحليل الموسيقى العربية.*

مقـــدمـة

لكل بلد فى أنحاء المعمورة طابعا قوميا يميز فنونها عن بقية فنون البلدان الأخرى، فإذا نظرنا للغناء نجـد أن لكل شعب غناؤه الخاص به ولكل غناء طابع خـاص مستـمد من روح الشعب وأحـاسيـسه وظروفه الحـياتيـة والإقليميـة والمناخيـة فالغناء مرآة تعـكس العواطف والمشاعر الإنسـانية وفقا للأنظمة الإجتـماعية المرتبطة بتلك العادات والتقـاليد فالغناء نبض الشـعوب يتـرجم بصدق وأمـانه كل ما يحـدث فى المجـتمع مـعبـرا عن مخـتلف شرائحـه الإجتماعية على إختلاف مستوياتها الإجـتماعية " فالعمل الفنى يحمل بالضرورة طابع بيئتة وعصره وحضارته"[1].

إن الغناء إفـراز للعصـر، والفن عبـارة عن مرايا تعكس مـا حولهـا، وقد إتفق جـميع فلاسفة الحـضارة وعلم الإجتماع والتاريخ على الربط الجـدلى بين الإزدهار الحضارى العام والإزدهار الفنى، ومن أبرز هؤلاء الفـلاسفة فيلسوف علم الإجتماع العربى

إبن خلدون : الذى سجل فى القرن الرابع عـشر ملاحظته الثاقبة حـول الترابط بين التدهور الحضارى وتدهور صـناعة الغناء مثل سائر النشـاطات والفنون، فتطور الغناء عبر العصور تزامن مع السياسات التى إتسمت بالحيوية الحضارية[2] حيث أن صناعة الغناء مرتبطة بالظروف الإقتصادية والإجتماعية والسياسية .

إن الغناء يلعب دورا إيجابيا فى بناء الفرد والمجتمع وفى تأكيد وتأصيل القيم الإيجابية الخلاقة التى يقوم عليها وبها هذا المجتمع، فالغناء يوظف فى .

---

(١) جان برتليمى، بحث فى علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، دار النهضة بمصر، ص ٥٧ القاهرة، ١٩٧٠

(٢) إلياس سحـاب، الموجه السائدة فى الغناء العربى (بحث) المؤتمر الثـالث للموسيقى العـربية القاهرة ١٩٩٤ م ص ٥ .

تحقيق غاية أخلاقية أو سلوكية أو تعليمية أو إرشادية وتنبهية، وظيفة تدريبية لإستيعاب العادة أو التقليد.

فالغناء يشكل وجدان الإنسان المصرى والعربى ويعبر عن آماله وآلامة وأحلامه وتطلعاته، فالغناء ترجمان النفس ولسان العواطف وصوت القلب، الغناء عنوان ذوق الأمة، مرآة لمدى تطورها فى مختلف المجالات، الغناء منبع السرور الذى هو الغاية من سعى الإنسان وكده على الأرض .

* * *

تمهيـد

شكلت الحضارة الإسلاميـة والفتوحات الإسلامية محورا أسـاسيا فى تاريخ الموسيقى العربية، حيث تأثرت الموسيقى العربية بأسـاليب الأمم والمدنيات نتيجة لإحتكاك العرب بهم عن طريق الحروب والغزوات والإحتلال والهجرة، مما جعل تيار هذه الموسـيقى يمتد ويزداد نتيـجة لأخـذ الدول منه بعضـها من بعض، فـقد أخـذ العرب من مـوسيقى الـفرس والروم واليونان قـواعد العلم والمعرفة فى هذه الصنـاعة، ومزجوها بموسـيقاهم وطبعـوها بطابعهم الخاص فـترنموا بالشعر وربطوا الأصـوات بضروب الإيقاع حـتى تبلورت وباتت كالأصل، وصار لهم أسلوبا خاصـا يدل عليهم، ثم أدخلوا عليها مـا تستقيم به صناعـة الألحان وظهر من العرب نوابع ومؤلفـون إشتهروا بقوة الإدراك ودراسـة فنون هذه الصناعة ووضع أصول لها فهم علماء أجـلاء لهم مكانتهم فى مختلف العلوم من طب وفلسفة وموسـيقى وغيرهم كالكندى والفـارابى والأصفهـانى وإبن سينا وإبن زيله والآرموى وإبن المنجم وغـيرهم... وقد إزدهرت الموسيقى العربية خلال عصور عظمة الثقافة العربية الإسلامية وإرتبط مصيرها بمصير العصور والخلافات الإسلامية التى توالت عليها

كما كان للتأثيرات التركية بعض الآثار بدرجـات متفاوته على الموسيقى العربية، ومن بعدها كانت التأثيـرات الأوربية، وتنتمى الموسيقى لأسرة لغـوية واحدة، ورغم أن الشعوب العربيـة فى مشرق الوطن العـربى ومغربة تتـحدث اللغة العربيـة، إلا أن هناك لهجة خـاصة لكل شعب، فلكل لغة من اللغات ولهجة من اللهجات سـمات خاصة بها فى البنيه الصوتية لمفرداتها، والإختلاف فى اللهجات الموسيقية العربية هو ثراء فى حد ذاته .

إن الموسيقى العـربية خلاصة فنيه تنتـمى الى مختلف البلاد التى كانت جـزءا من رقعة

الحضارة فى الإسلام وهى التعبير التاريخى لحضارة عظيمة شكلت فيها اللغة العربية لغة القرآن الكريم، مع الحضارة الإسلامية محورين أساسيين .

الموسيقى العربية مصطلح فنى يحتوى على مجموعة من الحقائق الجمالية والموسيقية المتنوعة والمتباينة أحيانا وإن كانت جميعها مطبوعة بالطابع الإسلامى

تميزت الموسيقى العربية بالطابع الصوتى النغمى، حيث يلعب الغناء والصوت دورا أساسيا فى مكوناتها وأشكالها، أما الآلات الموسيقية وما تؤدية فتلعب دورا ثانوياً يستكمل به الغناء العربى رونقه وجماله .

تنتمى الموسيقى العربية الى مجموعة من الحضارات الغير مدونة، تستمر بفضل التقاليد الشفاهية (التلقين الشفاهى) من جيل الى جيل عبر مختلف العصور، معتمدة فى صياغتها على الإرتجال النغمى وتمازجه، والإيقاع وتناسقة وتمثل الكلمة فيها ركنا أساسيا يعتبر منبعا ومنهلا للإبداع ومصدرا للوحى الذى يستلهم منه الملحن أجمل وأرق الألحان وتتضمن موسيقانا العربية عدة مقومات أساسية تحدد بوضوح مفهوم الموسيقى العربية، من أهم هذه المقومات :

أولا : اللحن المفرد وسيطرة الصوت البشرى أى سيطرة الغناء، أما الموسيقى الآلية فهى عنصرا هامشيا مكملا ليبرز الغناء .

ثانيا : اللغة العربية ولهجاتها المتنوعة على مساحة الوطن العربى، فى الشعر الغنائى .

ثالثا : أشكال الغناء العربى وأهمها القصيدة والموشح والدور والطقطوقة والنشيد .

رابعا : الضروب الإيقاعية العربية المتنوعة فى منهلها الآسيوى والإفريقى .

خامسا : المقامات العربية التى تحتوى على أرباع الدرجات الصوتية وسلالمها السباعية والخماسية .

سادسا : الترابط الوثيق بين الغناء التقليدى والغناء الشعبى .

سابعا : إرتباط الغناء بالطقوس والتقاليد العربية ذات الجذور الإسلامية والمسيحية فى مختلف المناسبات الإجتماعية والقومية .

ثامنا : الآلات الموسيقية العربية المتداولة بالفرق الموسيقية التراثية التقليدية (التخت) والفرق الشعبية والفرق المتطورة .

وهكذا فإن الموسيقى العربية تتضمن عناصر الأصالة فى الحياة والأرض والأصل القومى المشترك بشكل واضح وأكثر حضورا .

* * *

الموسيقى بين التحليل والتحريم

لم يعارض القرآن الكريم ممارسة الموسيقى والغناء، بجانب أن الموسيقى والغناء بأنواعة المختلفة أمورا لا يستطاع الإستغناء عنها فى حياة العرب الإجتماعية .

لكن من أين جاء الرأى المعارض للموسيقى والغناء ؟

إنقسم العلماء المستشرقون على أنفسهم فى مسألة أصل تحريم الإسلام للسماع، نسبه جماعة إلى النبى محمد (ﷺ) مباشرة، ونسبه جماعة أخرى إلى لاهوتى العصر العباسى الذين حسدوا الموسيقى والموسيقين لما لهم من نفوذ وتشجيع عظيم من قبل الخلفاء وكبار القوم .

ومن أهم حجج تحريم الموسيقى والغناء، أن بعض الأحاديث النبوية الشريفة أشارت إلى :

- الغناء حرام لأنه يستخدم الشعر، وقد إنتقد النبى (ﷺ) الشعراء الذين وظفوا الشعر لهجاء المسلمين، وكان هذا التحريم أيضا للشعر الغنائى الذى كان يمجد المثل الوثنية.
- تحريم فن الموسيقى والغناء كان نتيجة لإنشغال المسلمين بالمعارك فى النصف الأول من القرن الهجرى الأول، وظهور الغناء (المخنث) فى عهد عثمان بن عفان، وإستخدام آلات الطرب مع الشراب والنساء .

إن محرمى الموسيقى والغناء لم يجدوا دعامة حقيقية فى القرآن الكريم يستندون إليها فى تحريمهم، ولذلك لجأوا إلى الأحاديث النبوية الشريفة وإن ما جاء من تحريم قد جاء متأخرا، وكان تحريمة ينطوى لآراء من قبل بعض الصحابة والتابعين نظرا لإستخدامه لهجاء المسلمين، وأيضا لإنشغال أولى الأمر فى نشر تعاليم الدين الحنيف الجديد (الدين الإسلامى).

أما أهم حجج تحليل الموسيقى والغناء، نذكر :

- وردت بعض الآيات فى القرآن الكريم منها :

﴿ يـزيـد فـى الخـلـق مـا يشـــــاء ﴾ دلاله على الصوت الحسن .

﴿ إن أنكر الأصوات لصوت الحمير﴾ مدح فى الصوت الحســن .

﴿قل من حرم زينة الله التى أخرج لعباده﴾ دلاله على إبـاحـة الغنـاء .

- وردت بعض الأحاديث النبوية الشريفة، منها :

" ما بعث الله نبيا إلا حسن الصوت "

ومن مظاهر التحليل عند محمد (ﷺ) :

(أ) أنه كان يحدى فى السفر، والحداء وراء الجمال من عادة العرب فى زمان الرسول (ﷺ) وما الحداء إلا أشعاراً تؤدى بأصوات طيبه وألحانا موزونة

(ب) عرف النبى (ﷺ) قيمة الصوت الحسن الجـميل فاستمع إلى تلاوة القرآن الكريم بصوت (أبى موسى الأشعرى) الذى شبه صوته بمزامير داود

(جـ) أدخل النبى (ﷺ) الدعوة إلى الصلاة (الآذان) وأختار بلال الحبشى لأدائه نظرا لحسن صوته .

ومن مظاهر تحليل الموسيقى والغناء، نذكر أيضا :

- إهتمام الخلفاء والأمراء بفن الموسيـقى والغناء فى قصورهم والإنفاق عليه ببذخ، بل منهم من مارسه وأتقن صناعته .

- إباحة ألحـان أناشيد الحج الوثنيـة القديمة (التهليل والتلبـية) بعد إعـادة صياغتـها وإبدال كلماتها لتناسب القيم الإسلامية، كما أبيح الطبل لمصاحبتها .

- إباحة النوح وهو نوع من الغناء .

- إباحة الأغانى والأناشيد التى كانت تحث على حرب الكفار .

إن الغناء العف البرىء طبيعة فى النفس البشرية، والطرب غريزى فى الإنسان الذى غنى قبل أن يتكلم، عبر الإنسان بالموسيقى والغناء عن آماله وآلامه، أفراحه وأحزانه، فالغناء الوطنى كانت وثيقة مضيئة دونت بالنغم والإيقاع والكلمة، كما ساهم الغناء فى تربية الطفل، وإمتد أثره إلى علاج التوتر النفسى، كما دخل أماكن العمل لزيادة الإنتاج .

إن الغناء ظاهرة إنسانية وإجتماعية، يقوم بدور رئيسى فى تهذيب الذوق والأخلاق، فهو شيىء فطرى عريق بالنسبة للإنسان الذى بدأ يقلد ما حوله من أصوات، ثم إخترع الآلة الموسيقية، ثم شارك بصوته مع الآلة التى صنعها وآفة الغناء إرتبطت تاريخيا بالترف ومجالس اللهو والشراب والنساء، بل كان جزءا من حياة العابثين، كما شمل إحتراف الغناء فئات ابتعدت عن الأخلاق والدين، لذا كان لعلماء الإسلام وقفه تجاه الغناء إستمرت عبر مختلف العصور ما بين التحليل والتحريم، فالغناء فى حد ذاته لا حرج فيه ولا غبار عليه، الإثم فيما يشتمل عليه أو يقترن به من العوارض التى تنقله من دائرة الحل إلى الحرمة .

لذا، فإنه لابد من وضع قيود تراعى فى أمر الغناء، وما يتصل به من موسيقى، من أهمها :

- أن يكون موضوع الغناء ومضمونه، مما لا يخالف آداب الإسلام ومختلف الأديان السماوية وتعاليمها .

- أن تبتعد طرق الغناء عن التميع وإثارة الغرائز .

- أن يكون المستمع على قدر من الوعى فى إختيار ما يستمع إليه من موسيقى وغناء، بحيث يبتعد عنهما إذا إقترنا بالمحرمات .

- عدم الإسراف فى شغل كل الأوقات بها .

العصر الجاهلى(*)

تدهور الوضع الإقتصادى والسياسى والثقافى فى العصر الجاهلى، وفقد العرب كل معلوماتهم عن المدنية العربية القديمة التى ازدهرت من قبلهم فترة لا تقل عن ألفى عام .

تحرك الرعيل الأول من العرب المهاجرين من بلاد العرب الجنوبية شمالا حوالى القرن الثانى الميلادى، فدخل دم عربى جديد فى (الحجاز واليمامه وعمان والبحرين والعراق وسوريا) .

تسربت الثقافة العظيمة لسلالات الشعوب السامية التى تواجدت بقايا منها فى جنوب بلاد العرب إلى العرب المقيمين الجدد، وأنتسب ملوك سبأ فى القرن الرابع إلى قبيلة (حمير) وإزدهر الشعر والغناء، ويقول عرب الحجاز أن أحسن ألوان الغناء وأجودها تأتى من اليمن، كما كانوا يعتبررون الموسيقيين والمغنيين (الحضرميين) فنانين متفوقين ومتميزون دائما .

إنتشرت الموسيقى وبجانبها فنون الغناء المختلفة فى عدة مراكز هامة فى العصر الجاهلى، هذه المراكز هى على التوالى (الحجاز - الحيرة - سوريا) .

الحجاز :

إزدهرت منطقة الحجاز بعد موجات الهجرات من الجنوب، حتى أصبحت الكعبة وسوق عكاظ تحت حكم قريش فى مكه مكانا بارزا يجتمع فيه الشعراء والموسيقيون من

(*) العصر الجاهلى : تقدر الفترة الزمنية للعصر الجاهلى حوالى مائه وخمسون عاما تقريبا وإن كان المستشرق (هـ . ج فارمر) يقدرها ما بين القرنين الأول والسادس فى كتابه تاريخ الموسيقى العربية .

القرى من بلاد العرب (المدينة - الطائف - خيبر - وادى القرى - دومه - الجندل - اليمامه) وهذه القرى كانت مجامع أسواق العرب .

أنحاء شبه الجزيرة ينافس بعضهم بعضاً من أجل التفوق والتميز فى فنونهم، فأنشدت المعلقات المشهورة أشهر القيان، ولقى الموسيقيون من أشهر أبناء الحجاز الإعجاب والتقدير والحب فى مختلف القصور، حتى شاع إن أصل الغناء ومعدنه كان فى أمهات القرى (المدينة - الطائف - خيبر - وادى القرى - الجندل - اليمامة) وهذه القرى كانت مجامع أسواق العرب .

الحيرة : (الأنبار)

كانت الحيرة مركزا ثقافيا فنيا فى العصر الجاهلى، حافظوا فيه على قدر كبير من الثقافة السامية القديمة، مع التأثر بعض الشيء بالثقافة الإغريقية، ومن الحيرة إستعار الحجاز غناء أكثر فنيه من (النصب) كما إستعاروا آلة العود ذا التجويف الخشبى بدلا من المزهر ذى التجويف الجلدى، كما ظهر فى الحيرة آلتى (Harp) والطنبور (Pandora).

سوريا :

بالرغم من تأثير الإغريق والرومان على هذه المنطقة إلا أن سيادة المثل العليا السامية القديمة على الحياة الإجتماعية والدينية والثقافية ظلت متواجدة، كرموا الموسيقيون العرب من مكه وغيرها، بل كانوا يكرمون أيضا القيان من الحيرة .

تواجد فى سوريا القينات المحترفات وأيضا كانت سيدات القبيلة يعزفن ويغنين .

إن الثقافة العربية لا ترجع إلى أيام الجاهلية بل أبعد من ذلك بكثير ... إلى (القرن الرابع ق . م) حيث تواجدت أربع ممالك جنوب خليج العقبة هى (سبأ) وعاصمتها (مأرب) و (حضرموت) وعاصمتها (شبوه) و (قتبان) وعاصمتها (تمناء) و (قملى) وعاصمتها (ملى) من خلال هذه الممالك قامت بلاد العرب بتوجيه الثقافة الاشورية والثقافة البابلية .

إهتم العرب فى العصر الجاهلى بالشعر وطربوا لإلقائه وإنشاده، وتلك الإنطلاقة الأولى نحو الموسيقى والغناء، فالموسيقى وليدة الشعر، لقد مثل الشعر فى العصر الجاهلى بإيقاعه ونبراته ومداته الطويلة والقصيرة نوعا من العروض الموسيقى كما إستنبطت الضروب والأوزان من إيقاعات القوافل فى الصحراء، حيث غنى البدوى بعفويه لتحديد تمايل الجمل المنتظم فى مشيه الطويل عبر الصحراء اللامتناهية وقد عرف الحضر (سكان المدن) فى الجاهلية فأسسوا قبل الإسلام ممالك ذات مدنية (كاليمن)، وكان لهؤلاء موسيقى تسمو على موسيقى البدو بدأت الموسيقى العربية بالغناء وأقدم أوزانه (التغبير) كما ورد أن (الحداء) عند العرب كان قبل الغناء ، ثم أشتق الغناء من الحداء .

مفهوم الغناء عند العرب :

المراد بالغناء ما يراد التغنى به وتطريبه وتقطيعه قطعا موزونه تكون نغمه ويوقع على كل صوت منها بإيقاع يناسبه فيزيد لذة الإستماع، حتى يثير الطرب فى النفوس لاسيما إذا إقترن بآلة طرب، ومنزلة الإيقاع من الغناء بمنزلة العروض من الشعر . ومن مظاهر الموسيقى والغناء فى العصر الجاهلى مصاحبة الغناء للرقص الدينى والسحر متمثلا فى إنشاء مقطع ذو إيقاع حاد وموزون (التهليل حول حجر الكعبة) وكان يصاحب بآلات النقر والدفوف (الطنابير) من قبل النساء (العرافات)، كما أنشد شعراء الجاهلية أشعارهم، أما إحتراف الغناء فكان مقصورا على (القيان) ولم يكن مزدهراً لإنصراف الناس إلى القتال حيناً والتباهى بالأنساب والإنتصارات حيناً آخر .

لقد كانت الموسيقى فى أيام الجاهلية صناعة بارزة إرتبطت بالحياة العربية الخصوصية والعمومية والدينية، كما إعتقد العرب أن هناك علاقة وثيقة بين السحر والموسيقى فمن معتقداتهم نذكر :

- أن الجن يوحى بالأشعار للشعراء وبالألحان للموسيقيين .
- أن هناك صلة وثيقة بين فقه اللغة والسحر، فالعربية تطلق على صوت الجن (العزف) وعزف (معزف) والمعزف آلة موسيقية .
- شبه اليهود " روح القدس " بأصوات القيثارة كما ذكر فى أناشيد داود .
- أحب العرب الغناء فمارسوه فى حروبهم ومجالسهم وطقوسهم الدينية .
- غنى العرب فى أثناء عملهم لسادتهم الآشوريين .
- غنى عرب المدينة وهم يحفرون الخندق حول المدينة .
- غنى العرب أغانى الحرب فى واحات النخيل وفى مجالس اللهو والطرب وللأطفال.
- غنى العرب وأدوا الطقوس الدينية المتمثلة فى إنهماك الحجاج أثناء الحج بأغانى لا يزال من الحانها (التهليل والتلبية)، كما مارسوا أنواعا من التراتيل والطقوس أثناء عباداتهم.

ألوان الغناء فى العصر الجاهلى

- غناء الشعر العربى بألحان أجنبية .
- غناء يعتمد على الشعر العربى والألحان العربية .
- **النصب** : غناء الركبان والقتيات : يغنى فى المراثى، عرف بالغناء الجنابى، منه أصل الحداء، ويخرج من الطويل فى العروض، ويقال أنه إحكام النشيد والقيام بلحنه ووزنه فهو حداء محسنا متقنا، والعامة تنعت الحداء أحيانا بـ (الركبانى) وهو الموسيقى الشعبية. وهو غناء موزون يتم بالتفاعيل العروضية للبيت، فارتبط بالميزان العروضى

- **الحداء** : كان الحداء أول أنواع الغناء، وهو غناء القافلة جاء على ضرب الرجز (قياس قيل أنه يتسق مع رفع أقدام الجمل ووقعها)، وهو غناء موزون يتم بالتفاعيل العروضية للبيت، فارتبط بالميزان العروضى .

والحداء : إنشاد منغم على شكل لحن بدائى له تنغيماً محدودا من ثلاثة إلى أربعة درجات صوتية تتكاثر بلا ملل على إيقاع بسيط موزون على خطوات الجمل وتمايله فى الصحراء، فالحداء كلمة تدل على (سوق الإبل)، وقول الرجز، والتغنى على نمط معين .

- **الإنشاد** : نوع من الترنيم البسيط يخضع لتصرف المؤدى وتنميقه يساهم فيه ذوقه، فيحدث نوع من التنويع أو التخريج (مد فى مقطع أو كلمة)، بشكل يجعل إنشاد مقطوعة مؤلفة من بيتين أو ثلاثة يطول ساعات، وكانت كفاءة المغنى تتوقف على نبرة صوته وترجيعة وإنتقالاته والمشاعر التى تجعل الصوت يخرج مستقيما أو مرتجفاً.

- **السناد** : هو الغناء الثقيل ذو الترجيع الكثير النغمات والنبرات ويعتمد على القافية المطلقة حتى يستطيع مد الصوت وترجيعه .

ويقسم السناد إلى ست طرق :

(أ) الثقيل الأول (ب) خفيف الثقيل الأول (جـ) الثقيل الثانى

(د) خفيف الثقيل الثانى (هـ) الرمـــل (و) خفيف الرمل .

- **الهزج** : هو الغناء الخفيف الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار فالهزج فى الأغانى يعنى الترنم والطرب، وصوت فيه بح دقيق مع إرتفاع، وكل كلام متدارك متقارب فى خفة هزج، فالهزج شعر مقرون بغناء وترنم، إستعمل العرب الهزج فى أناشيد تنشيط القتال والمناسبات العامة (الأفراح والتجمعات)، وموضوع الغناء فى الهزج خفيف وبحره قصير ويعتمد على القافية المعادة، لحنه قصير سريع .

- **الغناء المرتجل** : نوع من الغناء شاع بين المغنين القدامى غير المثقفين فنيا، وهم ممن إعتاد إستعمال القضيب لوزن غنائهم .

- **الصوت** : نوع من الغناء المتقدم فى الصنعة الموسيقية، وحل محل (النصب)

- **التغبير** : التهليل وترد يد الصوت بالقراءة وغيرها .

الآلات الموسيقية فى العصر الجاهلى :

الآلات الوترية : العود الجلدى (المزهر) والعود الخشبى وعرف بتسميات مختلفة (بربط - موتر - كران - الون ... الخ)(*)- الجنك - الطنبور البغدادى والخراسانى الرباب - المعزف .

آلات النفخ : الناى - المزمار - بوق اليهود - الصور - المشتق (القصبه) - النرد (الهبان) أو (موسيقى القرب) - المكاء (الصفير) .

الآلات الإيقاعية : الدف - الطبل - التصدية - (التصفيق) - الصنج

نماذج من الفرق الموسيقية فى العصر الجاهلى :

النموذج الأول	ناى + بربط + صنج
النموذج الثانى	مغنية + عود + صنج
النموذج الثالث	مغنيات + صناجه
النموذج الرابع	طنابير + صنج

(*) ملحوظة : تعددت أسماء الآلة الواحدة نظراً لتعدد القبائل.

رواد الغناء فى العصر الجاهلى :

- **إبن اليشرح الجميل** : (من أجداد بلقيس ملكة سبأ)، ولقب (ذا جدن) أى ذا الصوت .

- **عليس بن يزيد** : (ت ٥٢٥)، حمل أيضا لقب (ذا جدن) وكان أول من تغنى باليمن من الأمراء .

- **الشاعر عدى بن ربيعة** : (ت ٤٩٥م) لقب بالمهلهل لحسن صوته .

- **الشاعر علقمة بن عبدة** : (من القرن السادس) كان يلحن شعره ويغنيه .

- **الشاعر الأعشى** : (ميمون بن قيس) صناجة العرب، كان منشدا لقصائدة

- **الشاعر النضر بن الحارث** : من الشعراء المغنين فى الجاهلية، كان يستميل الجماهير بصوته، تعلم فى بلاط الحيرة العربى وتعلم ضرب العود والغناء وقدم الى مكة فعلم أهلها، فضلا عن إقتباسه الترنم .

- **مالك بن جبير** : كان مغنيا .

المغنية فى العصر الجاهلى :

لم يكن دور المغنية فى العصر الجاهلى بالدور الذى يستهان به فى الحياة الأدبية والموسيقية، لم يكن (الحريم) معروفا آنذاك وحرية النساء على ما يبدوا تكاد تساوى حرية الرجال، وكانت نساء القبائل تساهم فى موسيقى أعياد العشيرة أو القبيلة بملاهيهن .

وفى موقعه (أحد ٦٢٥م) كان زحف مشركى قريش بنسوه على رأسهن (هند بنت عتبه) وهى تنشد أغانى الحرب وتندب قتلى (بدر) وهن ينقرن على دفوفهن بضربن على ملاهيهن ويغنيين غناء الحرب حتى نشوب المعركة ولقاء الجمعين .

بجانب النسوة وجدت طبقة أخرى عرفت بـ (القيان) أو (القينات) ومفردها (قينه) وهن الفتيات المغنيات اللاتى لم يكن يعدم وجودهن فى أى بيت رفيع المستوى من بيوت

العرب، ومن أشـهر القيـنات نذكر (جرادتى عـاد) قبل الإسلام وكـان يملكها (عـبد الله بن جدعان) أحد زعمـاء قريش وكانتا قبلة أهالى مكة حتى إضطر إلى إبقاء بـاب داره مفتوحاً للقاصدين من الـصيوف ثم وهبهمـا لصديقه أمية بن أبى الصـلت (ت ٦٣٠) الشاعر المكى الوثنى، وقد كانت القينات يمارسن عملهن فى الحانات الليلية لتسلية الرواد .

كان الشعر يُعطى لجارية من صاحبـات الأصوات الجميلة فتعطية بدورها لملحن للحنه ثم يلقنه لها ويدربها على عزفه على العود، وبعد حفظه تغنيه فى مجالس اللهو والطرب .

* * *

عصر صدر الإسلام

[(٦٢٢ - ٦٣٢م) (١- ١١ هـ)]

فى حوالى عام (٥٧١ م)، ولد محمد (ﷺ) وهو الطفل الذى كان مقدرا له أن يغير مصير العرب وبلادهم، نزل عليه (ﷺ) الوحى وهو فى الأربعين من عمره، توفى عام (٦٣٢م) بعد أن شاهد إنتشار رسالته (الدعوة إلى الإسلام) دعوة الحق.

كان الحجاز منذ العصور السحيقة يمثل مظهرا من مظاهر الذوق، وسمو الإدراك، وغلبة الروح الفنيه التى تعشق الشعر والموسيقى والغناء بوصفها مصدرا من مصادر الغنى والجمال فى الفنون الجميلة، كل هذه الصفات تمثل معالم الشخصية الحجازية فى العصر الجاهلى والتى إمتدت فروعها فيما تلا ذلك من عصور، فمن هذه المظاهر برزت الحجاز بأروع ما وصلت إليه الفنون من غناء ومغنين ومغنيات إحترفن الغناء، وهن القيان، ونستطيع أن نرى فى الغزوات الأولى للنبى (صلى الله عليه وسلم) إلى أى حد صار القيان جزءا مكملا للحياة الإجتماعية بالحجاز، فحين سار أهل مكة إلى (بدر) أخذوا معهم جميع آلات اللهو والطرب وكن يتغنين على كل ما ينزلون به كما كان هناك بعضا من القيان كن يتكسبن من الغناء، وكان حرفة لبعضهن فى ذلك العصر، إلا أن الموسيقى فى صدر الإسلام لبست ثوبا دينيا من خلال الصوت الحسن فى تجويد وترتيل القرآن الكريم، والضرب بالدف والغناء أثناء إستقبال فتيات من بنى النجار النبى (ﷺ) فى المدينة .

إشتهر فى صدر الإسلام من المغنيات كثير من القيان، نذكر من بينهن **(سيرين)** مولاة حسان بن ثابت، وهى إحدى الجاريتين المصريتين اللتين أهداهما **(المقوقس)** إلى النبى (ﷺ) الذى وهبها إلى شاعره حسان بن ثابت، وعن سيرين أخذت عزة الميلاء الأستاذة الأولى لمدرسة الغناء العربى التى درج عليها من عاصرها أو جاء بعدها .

وهكذا وبالرغم من إهتمام العرب بنشر تعـاليم ومبادىء الدين الجديد (الإسلام) على يد النبى محمـد (ﷺ) إلا أننا لا نغفل ذكـر الموسيـقى والغناء فى بعض الأحاديث النبـوية الشريفـة، إلى جانب تلاوة القـرآن الكريم وفق طريقة الإنشـاد الصحـراوية وخصـوصا فى السـور الأولى المبنيـه على السجع (مـوزنه مـوقعـه)، كـذلك الدعوة إلى الصـلاة (الآذان) بصوت بلال الحبشى الذى تميز بالحسن والطـرب، إلى جانب المغنيات الراقصات الضاربات بالدفوف فى ليالى الزفاف .

وكانت أول أغـنية جمـاعيـة فى عصـر صدر الإسـلام، هى ما تغنى به المسلمـون عند وصول الرسول (ﷺ) إلى المدينة مهاجرا من مكة، إنقاذا لرسالته من عنف قريش .

طـلـع البـدر علينـا   مـن ثنيـات الـوداع

إستـخدم العرب فى هذا العصـر كل الآلات الموسيقـية التى ظهرت وأستـخدمت فى العصر الجاهلى، وجدير بالذكر أن التسميات المختلفة للآلة الواحدة إختفت وأصبح لكل آلة إسم معروفة به، بعد أن شمل الإسلام جميع القبائل العربية.

* * *

عصر الخلفاء الراشـدين

[(٦٣٢ - ٦٦٢ م) (١١ - ٤١ هـ)]

توفى النبى (ﷺ) فانتخب المسلمون أبا بكر خليفة له، ومن بعده عمر بن الخطاب ولم يكن لهما إهتمامات خاصة بالموسيقى والغناء، حيث شغلتهم حروب الردة، وأبعدتهم عن الإستقرار والرخاء، وهو المناخ والبيئة الطبيعية التى تتقدم وتزدهر فيها فنون الموسيقى .

كما أنهما لم يعتنيا بفنون الموسيقى والغناء أيضا لانها من العناصر الهامة فى الملاهى (الملاذ المحرمة) .

أما فى عهد الخليفة عثمان بن عفان، تمت الحروب، وجلب المسلمون الأسرى، ومعهم فنون ومدنيات فارس واليونان، فبدأ الإهتمام بفنون الموسيقى والغناء فدخلت بيوت الأمراء والأشراف، وظهر فى الحجاز القصور والمواكب المترفه والمعيشة المرفهة، وشغف الجميع بالموسيقى والموسقيين، وظهر الموسيقار المحترف، وإشتهر من المغنيات عزة الميلاء وغيرها من القيان اللواتى كن يقمن فى المدينة حفلات غنائية يحضرها أشراف القوم وفى عهد على بن أبى طالب (كرم الله وجهه) بدأ النظر للموسيقى والغناء بنظرة إهتمام وإحترام، فكان على شاعرا، كما كان أول خليفة يضفى حمايته المطلقة على الفنون الجميلة والآداب .

فى عصر الخلفاء بدأت فنون الموسيقى ترتقى تقنيا، ويرجع ذلك إلى :

- وجود أفكار جديدة من خلال الإتصالات الثقافية الجديدة .
- ظهور طبقة من الموسيقيين المحترفين .
- تشجيع الأشراف للفن والفنانين جعل الموسيقى تكسب إحترام الناس .
- نقل أسرى الحروب الفارسية الحانهم للعرب الذين إستفادوا من طرقها وأساليبها .

- ظهور تقاليد للإستماع من خلال الحفلات الأسبوعية التى كانت تقيمها عزة الميلاء وتقدم منها الغناء المتقن (من أهم خواصة تطبيق إيقاع مستقل عن عروض الشعر على لحن الأغنية) .

أهم ألوان الغناء فى عصر الخلفاء :

تواجد فى هذا العصر أنواعا كثيرة من الغناء، أهمها :

(أ) النصب (ب) الغناء الرقيق

(أ) النصب : وهو غناء الركبان والقينات

(ب) الغناء الرقيق : أول من تغنى به فى المدينة (طويس) وهو غناء يدخل فيه الإيقاع.

- **السناد** : الغناء الثقيل الترجيع الكثير النغمات .

- **الهزج** : الغناء الخفيف ومن مميزاته إثارة القلوب .

أهم الآلات الموسيقية فى عصر الخلفاء :

الآلات الوترية : المعزفة (إنتشرت فى اليمن) - المزهر - العود .

آلات النفـــخ : الناى العمودى (القصابة أو القصبة)- المزمار النفير(البوق)

الآلات الإيقاعية : القضيب (كان محببا لأصحاب الغناء المرتجل) - الدف المربع (لوزن الإيقاع) الصنوج الصغيرة (لمصاحبة الرقص) .

رواد الغناء فى عصر الخلفاء

- **طويس (الطاوس الصغير)** : (٦٣٢ - ٧١٠)

هو أبو عبد المنعم عيسى بن عبد الله الذائب، كان مولى لبنى مخزوم وينسب إلى المدينة حيث نشأ فى دار أم الخليفة عثمان .

قلد لأسلوب الرقيق لألحان الفرس الذين كانوا يعلمون فى المدينة .

إشتهر فى عهد الخليفة عثمان (٦٤٤ - ٦٦٦) فكان أحسن من غنى فى عصره ورغما عن أنه كان منبوذا فى المجتمع لتخنثه، إلا أن الأشراف كانوا من المعجبين بفنه الغنائى.

- سائب خاثر : (ت ٦٨٣)

هو أبو جعفر سائب بن يسار، إبن أحد موالى الفرس، قضى معظم وقته فى الإستماع للنائحات، حتى أجاد الغناء وإحترفه مستخدما القضيب لمصاحبة الغناء ثم إستبدله بالعود فكان يقال أول من إستخدم العود فى المدينة لمصاحبة الغناء، ويقال أنه مبتكر الإيقاع المسمى (الثقيل الأول) .

كان سائب المغنى المفضل لعبد الله بن جعفر أحد أشراف قريش، والذى إصطحبه إلى دمشق عندما زار الخليفة معاوية الأول (٦٦١ - ٦٨٠) والذى كان متأثرا بآراء الفقهاء المتشددين فى الغناء باعتباره محرما، فقدمه بإعتباره شاعرا " يحس " شعره، وبعد عرض سائب لغنائه، أعطاه الخليفة جائزة بإعتباره قدم " شعر محسنا"، من تلاميذه (عزة الميلاء - ابن سريج - جميلة - معبد) .

- عزة الميلاء : (ت ٧٠٥) تقريبا .

تعلمت على يد مغنيه عجوز (رائقة) حيث حفظت عنها الأغانى القديمة مثل أغانى سيرين وزرنب وخوله والرباب وسلمى كما تعلمت الألحان الفارسية عن نشيط وسائب خاثر .

إشتهرت فى عهد (عثمان)، كانت تقيم حفلات أسبوعية يسودها تقاليد إستماع حيث السكون التام عند الغناء ومن يبدو منه أى شيء يلقى عقابا .

وتعتبر سيدة من غنى من النساء فى عهدها، تخصصت أيضا فى عزف المزهر والمعزفة، كما برعت فى عزف آلة العود .

- **نشيط** :

فارسى الأصل كان يعمل فى خدمة عبد الله بن جعفر ثم أعتقه كان يؤدى الألحان الفارسية، أخذعنه الكثيرون الغناء الفارسى، وتلقى هو عن سائب خاثر بعض الألحان العربية، من تلاميذه عزة الميلاء ومعبد .

- **حنين الحيرى** : (ت حوالى ٧١٨)

هو أبى كعب بن بلوع من الحيرة، بدأحياته الفنيه فى عهد عثمان (٦٤٤ - ٦٥٦)، تتلمذ على يد عمر الوادى وحكم الوادى، وشغف بحفلات القيان، أصبح من أوائل العازفين على العود ومن أبرع المغنيين والملحنيين

أول من دخل الأسلوب الفنى على الأغانى (السناد) وطورها، وكانوا من قبله يتغنون بـ(الهزج)، قريب الشبه من (النصب) فى العراق فى ذلك الوقت.

* * *

العصر الأموى

[(٦٦١ - ٧٥٠م) (٤١ - ١٣٢ هـ)]

إنتقلت الخلافة إلى الأسرة الأموية بموت الإمام على فى (٦٦١) والأمويون هم الذين جعلوا الإسلام دولة، فقد كان فى أيام الراشدين دينا، فصار على عهد الأمويين عصبيه وسيفا ثم صار دولة .

إنتقلت الخلافة من المدينة إلى دمشق، فكان التأثير الواسع الذى أحدثة فى الحياة الفكرية الإحتكاك المباشر بالروم والفرس حتى أصبح العرب هم باعثى الثقافة والعلوم .

- **الخليفة معاوية الأول** : (٦٦١ - ٦٨٠)

تظاهر بانجرافه إلى التحريم السائد للموسيقى، ولكن كان يشجع المغنيين أمثال (سائب خاثر) الذى كان يغنى فى مجلسه، وأعطاه جائزة.

- **يزيد الأول** : (٦٨٠ - ٦٨٣)

كان صاحب طرب وأول من سن الملاهى فى الإسلام من الخلفاء وأوى المغنين، فكان بلاطه مجمعا للمغنين والمغنيات .

- **معاوية الثانى** : (٦٨٣ - ٦٨٤) لم يترك أثر ملموس

- **مروان** : (٦٨٤ - ٦٨٥)

نفى كل المخنثين من المدينة عندما كان أميرا عليها ومنهم طويس .

- **عبد الملك** : (٦٨٥ - ٧٠٥)

شجع الغناء وأكرم الموسقيين ورعاهم ومنهم (إبن مسجع وبديع المليح) رغم تظاهره بكره الموسيقى وإعلان كرهه لها، رغم أنه كان ملما إلماما ممتازا بالموسيقى ويعرف أنواع الغناء (الحداء - الركبان - الغناء المتغنى) وعرف أخيه (بشر بن مروان) بأنه من أدعى الناس الى السماع والموسيقى .

- **الوليد الأول** : (٧٠٥ - ٧١٥)

بدأت الفنون والثقافة العامة تزدهر فى أيامه، إستدعى أئمة المغنين فى مكة والمدينة (ابن سريج - ومعبد) إلى بلاط دمشق، وكان له مطرب ونديم خاص هو ابو كامل الغزيل.

- **سليمان** : (٧١٥ - ٧١٧)

كانت الموسيقى رفيقا للذات مجالسه وكانت المغنيات يقمن على خدمته، وضع جائرة للموسيقى والغناء بين مغنى مكة أيام الحج وقت كان أميرالها ونال الجائزة إبن سريج .

- **عمر الثانى (بن عبد العزيز)** : (٧١٧ - ٧٢٠)

كان قبل الخلافة من محبى الموسيقى، فضلا عن ممارسته التلحين، فكان أول خليفة دونت له صنعة تلحين، فكانت له ألحانا عندما كان أميرا على الحجاز أورد الأصفهانى أصواتها وكلماتها فى كتابة الأغانى .

- **يزيد الثانى** : (٧٢٠ - ٧٢٤)

أعاد للغناء والشعر مكانتهما إلى البلاط وأباحهما فى الحياة العامة، إرتفع بالغناء وجعله فى متناول الجميع وبسط للمغنين والموسيقيين كفا سخيه .

جمع بلاطه (إبن سريج ومالك ومعبد وإبن عائشة والبيذق والأنصارى وإبن إبى لهب) وغيرهم من الموسيقيين، اكرم المغنيين (سلامه القس وحبابه) التى لعبنا دورا هاما فى السياسة فضلا عن مكانتهما الفنية أيام خلافته .

- **هشام** : (٧٢٤ - ٧٤٣)

كان عهد رخاء، جمع بلاطة مجموعة من المغنيين، رعى أيام إمارته (حنين الحيرى) إمام موسيقى العراق .

- **الوليد الثانى : (٧٤٣ - ٧٤٤)**

إنغمس فى الملذات رعى مختلف الفنون ومنها الموسيقى، كان يحب الطرب والإستماع للغناء وهو أول من حمل المغنين من البلدان إليه وجالسهم وأتخذ القيان حوى بلاطة من المغنين (معبد عطرد ومالك وإبن عائشة ودحمان (الأشقر) وعمر الوادى وحكم الوادى ويونس الكاتب والهذلى والأبجر وأشعب بن جبير وأبا كامل الغزيل ويحى قيل.

وكان الوليد الثانى نابغا فى الموسيقى له أصواتا مشهورة وكان يعزف العود ويوقع الطبل والدف.

طرأ تطورا عظيما على الموسيقى والغناء خلال سنوات حكمة وإن كانت قليلة، فأحب الناس الموسيقى والغناء وأنفق المال الكثير على مشاهير المغنين والآلاتية.

- **يزيد الثالث** : (٧٤٤) (حكم ستة أشهر)

إحتوى قصره كل الملاهى (آلات الطرب) وكثير من المغنين رغم تظاهره بعدم حب الموسيقى والغناء .

- **مروان الثانى : (٧٤٤ - ٧٥٠)**

أخر خلفاء بنى أميه، كانت فترة حكمة نزاع وصراع دامى إنتهى بإعلان العباسيين الثورة وموت مروان الثانى، وبالرغم من التأثير الفارسى والبيزنطى على الموسيقى إلا أنها كانت تحتفظ بكل مقومات الأصالة

وفى العصر الأموى واصلت قافلة الحضارة سيرها، فدخلت الشعوب فى عهد زاهر، فبانتقال الخلافة إلى دمشق زاد إتصال العرب بالمدنيات المصرية والفارسية واليونانية ونقل من غنائها إلى غناء العرب ومن آلاتها إلى آلات العرب، وأصبح للموسيقى فى الدولة الأموية حظ العلوم والفنون الأخرى .

الموسيقى والغناء فى العصر الأموى :

– ضم أئمة المسلمين وعلماءهم، الموسيقى إلى قائمة الآثام بالرغم من ضم معظم قصور الخلفاء للكثير من الموسيقيين من كلا الجنسين بل كانوا محل تكريم وحفاوة من الجميع، وكان المغنون ينتقلون من مدينة إلى مدينة ومن قبيلة إلى أخرى بفنون ألحانهم فيأخذها عنهم المغنون الجوالون الذين يرافقون القوافل(الركبان)

ساعد كل هذا على تثبيت الكيان السياسى، فضلا عن الكيان الفنى للموسيقى .

وهكذا إستعاد الموسيقيون والموسيقى مكانتهما السامية المكرمة فى الحياة الإجتماعية العربية ولم تعد الموسيقى شغلة العبيد، بعد أن إمتهن هذا الفن الموالى (الأحرار) ذو المكانة الإجتماعية المرموقة والعيش الرغد .

كما حول بعض المحترفين بيوتهم إلى معاهد موسيقية حيث يقضى هواة الفن الأغنياء ساعات فراغهم، حيث يرسل هؤلاء مغنياتهم ليلقن الغناء فلا يخلو منزل من مغنيه خاصة .

تقاليد الغناء فى العصر الأموى :

– كان الخليفة يضرب ستار شفاف بينه وبين المطربين أثناء العزف والغناء وخاصة عندما تكون نساؤه معه .

– كانت القينات يطربن الضيوف من وراء الستار سواء فى قصر الخليفة أو المنازل الخاصة.

– تواجدت عدة حالات تمت بدون ستار، منها :

(أ) غناء جميلة مع المغنيات اللاتى يتعلمن فى بيتها فى مجلس غناء لعبد الله بن جعفر وخاصته بدون ستارة على مرأى تام من النظارة .

(ب) غناء عزة الميلاء فى منزل عائشه بنت طلحة تغنى لسيدات قريش اللاتى لم يحتجبن عن الرجال بستار .

(جـ) غناء أبن سريج وعزه الميلاء فى منزل سكينه بنت الحسين أمام المستمعين جميعاً وعلى ملأ من الناس

التأثير الأجنبى على الموسيقى والغناء فى العصر الأموى :

- أعجب أهل المدينة ومغنيها بالألحان الفارسية التى كان يتغنى بها العبيد الفرس أيام معاوية الأول (٦٦١ - ٦٧٠)،كان إبن مسجع أول من أستفاد من هذا الفن الدخيل فعرف بأنه أول من غنى الغناء العربى المنسوخ عن الفرس وأول من نقل الغناء الفارسى إلى الغناء العربى، أخذ محاسن الغناء الفارسى فى النغم وأبعد مالايناسب طبيعة الغناء العربى (ما إستقبحه من نبرات)، وسار على منواله تلميذه ابن محرز .

- بعض المصطلحات الجديدة على الموسيقى والغناء فى العصر الأموى :

دستان : مواضع الأصابع (العفق) .

زير وبم(*) : الوترين الأول والرابع فى العود .

بربط : عود

وبالرغم من التأثيرين الرومى والفارسى على الموسيقى العربية فى هذه الفترة ، إلا أن الموسيقى العربية لم تفقد هويتها الوطنيه ومقوماتها الأساسية .

ظهر فى العصر الأموى سته إيقاعات هى :

- الثقيل الأول.
- الثقيل الثانى.
- خفيف ثقيل.
- هزج.
- رمل (إبتكرة إبن محرز).
- طنبورى.
- تم ترتيب الأصابع حسب مجراها .

(*) ظل الوتران الثانى والثالث على نفس التسمية العربية (مثنى + مثلث)

- أصبح لكل مجرى ضروبه :

(أ) المطلق . (ب) السبابة (جـ) الوسطى (د) البنصر

- أصبح للأصابع أو للضروب أسماء

(أ) مطلق فى مجرى البنصر .

(ب) سبابه فى مجرى الوسطى .

- كانت تقام مباريات غنائية بين المطربين وتوزع فيها الجوائز .

- تناقل الغناء بأسلوب التلقين بطريق السماع .

- الغناء لحنى مقامى (موسيقى لحنية)

- أدخلوا الزوائد اللحنيه، وهو علم زخرفة المعالم اللحنيه وتزينيها مثل ماعرفناه فى الموسيقى الأروبيه الآن .

- كان المغنى يقوم أحيانا بشرح ما غمض من الشعر الذى سيغنيه ويتكلم عن الغناء الذى عمل به والتنويه بقائله . مثل (ابن عائشة)

- دخول نوع بسيط من تعدد التصويت (دخول نغمة تضرب مع أخرى فى اللحن الأصلى فى آن واحد).

- تواجد الإيقاع المتعدد والذى يؤدى فى آن واحد .

- ظهور الغناء الجيد، ووضعت مواصفات للمطرب الجيد صاغها ابن سريج، وهى :

(أ) أن يشبع الألحان بالزوائد (الزخارف). (ب) أن يملأ الأنفاس .

(جـ) أن يفخم الألفاظ . (د) أن يعدل الأوزان .

(هـ) أن يعرف الصواب ويقيم الإعراب . (و) أن يستوفى النغم الطوال .

(ز) أن يحسن مقاطع النغم القصار . (ح) أن يصيب أجناس الإيقاع .

(ط) أن يختلس مواقع النيرات ويستوفى ما يشاكلها فى الضرب من الفقرات -
حدث تغيير بسيط فى شدود (تسوية أوتار) العود حيث أخذ إبن سريج العود الفارسى من العمال الذين ساهموا فى بناء الكعبة .

- بدأت الموسيقى تلعب دورا كبيرا فى إثارة الحمية الدينية وإحياء الميل الوثنى الجاهلى للموسيقى ويرجع ذلك إلى تسامح الأمويين فى أمور الدين، ثم تطورت فيما بعد الحمية الدينية على أيدى الصوفية .

- كان التأثير الرومى الإغريقى الأصلى واضحا حيث تكونت لدى العرب نظرية موسيقية جديدة .

- كان التأثير الفارسى واضحا وخاصة فى إستعارة آلات الطرب وهكذا كان التأثير الفارسى والرومى من حيث جاء المغنون الفرس والروم إلى الحجاز وصاروا موالى للعرب وغنوا جميعا بالعيدان والمزامير والطنابير والمعازف وسمع العرب تلحينهم للأصوات فلحنوا عليها أشعارهم حيث إستعار العرب ألحانا فارسية ورومية .

التصانيف الموسيقية فى العصر الأموى :

ظهرت لأول مرة التصانيف الموسيقية، فى العصر الأموى فنذكر :

أولا : **يونس الكاتب**

كان أول أديب عند العرب يجمع السير ويدون المواد التاريخية المتعلقة بالغناء العربى ومن مؤلفاته .

كتابى (النغم) و (القيان) كانا أساسا لما تلاهما من الكتب التى ألفت فى آداب الموسيقى ومنها كتاب (الأغانى) لأبى الفرج الأصفهانى (ت ٩٦٧)

أهم التطورات التى لحقت بالموسيقى والغناء فى العصر الأموى :

- إكتساب الغناء العربى بداية نظام صوتى مقامى أخذ عن الفرس والإغريق.

- إبتعد الملحنون عن وزن النشيد والقصيدة القديمة وأحدثوا إيقاعا لحنيا مستقلا عن الوزن الشعرى مما أدى إلى إحداث نمط شعرى موسيقى جديد مبتكر (الرباعية) التى شاعت من بعد فى الأندلس .

- ظهور التصانيف العربية فى أخبار الموسيقى والغناء .

- ظهور الغناء المتقن على يد معبد الذى زاوج بين الألحان العربية والألحان الفارسية، وإستنبط ألحانا لها طابع جديد أطلق عليها " حصون معبد " .

أهم ألوان الغناء فى العصر الأموى :

كان من أبرز ألوان الغناء فى العصر الأموى، هو الغناء الذى يطلق عليه (الغناء المتقن)، ومن أهم خصائصة .

(أ) إعتماده على المؤثرات الغير عربية وهو مظهر حضارى .

(ب) إرتباطه بالنوح، الذى يميز الغناء الثقيل، حيث كانت تلاحينه تعتمد على الشجن والتطريب .

(جـ) التفنن فى تلحين القصيدة الواحده أو بعض أبيات منها.

(د) الإقبال على تلحين الشعر العربى القديم إلى جانب تلحين الشعر الأموى المعاصر .

أهم الآلات الموسيقية فى العصر الأموى :

(أ) **الآلات الوترية** : الطنبور - الجنك - العود - المعازف.

(ب) **آلات النفخ** : المزمار.

(جـ) **الآلات الإيقاعية** : الطبل - الدف - النقارات - القضيب (عند الموسيقيين غير المتعلمين يستعملونه لتفخيم النقرات الإيقاعية والعروضية).

نماذج من الفرق الموسيقية فى العصر الأموى :

النموذج الأول	مغنى + عود + قضيب + دف
النموذج الثانى	مغنيتان + مزهران
النموذج الثالث	عود + مزمار + طبل + دف

رواد الغناء فى العصر الأموى

- **ابن مسجع** : (ت حوالى ٧١٥)

هو أبو عثمان سعيد بن مسجع، أول وأعظم مغن فى عصر بنى أمية، ولد فى مكة وكان مولى بنى جمح، وكان يغنى أشعارا عربية بألحان فارسيه فأعتقه سيده، فسافر إلى الشام وبلاد فارس ثم عاد الى الحجاز ليضيف الجديد على الموسيقى العربية .

سرعان ماذاع صيته وأثارت شهرته سخط غلاة المسلمين الذين إتهموه أمام أمير مكة فى خلافة عبد الملك (٦٨٤ - ٧٠٥) بأنه يفتن المؤمنين بغنائه، فأمر الخليفة عبد الملك بأن يأتى إلى دمشق وإلتقى ببنى عم الخليفة وكانوا من عشاق الموسيقى والغناء فأخذوه إلى منازلهم المجاورة لقصر أمير المؤمنين الذى إستدعاه فغنى له غناءا من جنس الحداء، والركبان (من النصب) والغناء المتقن فعفا عنه الخليفة وأجزل له العطاء .

عاد ابن مسجع إلى مكة وتوفى أثناء حكم الخليفة الوليد الأول (٧٠٥-٧١٥) ويعتبر من المغنيين الأربعة (الفحول)، ومن تلاميذه (إبن محرز) و (إبن سريج) و(يونس الكاتب) .

ملحوظة : أطلق على العازفين فى هذا العصر (الضاربين) وعلى الفرقة الموسيقية (جوقة)، كما يشار إلى العازفين بأسماء آلاتهم (الصناجين - العوادين - الدفافين..الخ).

- **ابن محرز** : (ت ٧١٥) بضم الميم وتشديد الراء بكسرة وفتح الحاء)

هو أبو الخطاب مسلم أو (اسلم) مكيا، هو وأبوه من موالى الفرس، تلقى الموسيقى على عزة الميلاء وابن مسجع، حيث تعلم عن عزه فن المسايرة فى الغناء، عد من طبقة أستاذه ابن مسجع، قيل أنه أحسن من غنى ولقب بـ (صناج العرب) منعه مرضة بـ (الجذام) من الدخول إلى بلاط الخليفة، وكان يتنقل من بلد إلى اخر وبالرغم من ذلك إنتشرت أغانيه عن طريق جارية من الجوارى ويعتبر من جملة المغنين الأربعة الفحول .

ينسب إلى ابن محرز :.

(أ) إبتكار الضرب الإيقاعى المسمى بـ (الرمل) .

(ب) إبتكار الغناء المزدوج .

- **ابن سريج** : (حوالى ٦٣٤ - ٧٢٦)

هو أبو يحيى عبيد الله، إبنا لعبد تركى، ولد فى مكة، وهو مولى بنى نوفل بن ابى عبد المطلب .

أخذ الموسيقى والفن عن ابن مسجع وطويس وعزه الميلاء، عرف بالنائح، كان لايؤدى سوى (المرتجل) بمسايرة القضيب، سطع نجمه بعد الأربعين، اتخذ فى عزفه لمسايرة الغناء العود الفارسى بعد تقديم تلميذه (الغريض) عليه فاحترف الغناء حتى عد أعظم الملحنين فى ضرب (الرمل) من الإيقاعات، كما أشتهر بسبعة أصوات نافست أصوات معبد، ويضعه يونس الكاتب بين المغنيين الأربعه الفحول (العظام)، وصف غنائه يزيد الثانى بأنه غناء نجد فيه إنحناء ولين (الخفيف) .

- **الغريض** : (معناه المغنى الحسن)

كان لقبا لأبى زيد أو أبى مروان عبد الملك، وهو ينتمى الى أسرة من العبيد وكان مولى (القبلات) وهن أخوات مشهورات بمكة ثم إختص بسكينة بنت الحسين التى أرسلته

ليتعلم النوح عند ابن سريج حتى اصبح منافسا لأستاذة، كما كان يغنى أيضا فى بلاط الوليد الاول بدمشق بمصاحبة القضيب والدف والعود . سافر إلى اليمن بعد أن أصدر عقبة بن نافع أمرا بتحريم الخمر والغناء وتوفى هناك، وعد الغريض من الأربعه الفحول فى الغناء .

- **معبد** : (٧٤٣)

أبو عباد معد بن وهب، مولى عبد الرحمن بن قطن، تعلم الغناء عن سائب خاثر ونشيط الفارسى وجميلة، بموت إبن سريج أصبح معبدا المغنى الأول فكان إمام أهل المدينة فى الغناء، عرفت أصواته بـ (حصون معبد)، من تلاميذه إبن عائشة ومالك وحبابه وسلامة القس .

- **إبن عائشة** : (ت حوالى ٧٤٣)

هو أبو جعفر محمد بن عائشه، من المدينة، تتلمذ على معبد وجميلة أستاذيه فى الغناء، وكان ذا صوت جميل، كانت مطالع أغانيه متميزة فضرب بها المثل فقيل (كابتداء ابن عائشه) وكان قبل غنائه يقوم بشرح ما غمض من الشعر الذى سيغنيه، والكلام عن الغناء الذى عمل به، والتنويه بقائله .

- **يونس الكاتب** (يونس بن سليمان) (ت حوالى ٧٦٥)

مولى عمر بن الزبير، كان ابن محام (كاتب ديوان) فارسى الأصل تعلم فى المدينة وأصبح كاتبا فى الديوان ومنه لقبه (الكاتب) .

تعلم الغناء عن ابن محرز وابن سريج والغريض ومحمد بن عباد الكاتب، تنحصر شهرته فى الناحية الأدبية من الموسيقى فقد كان مؤلفا من خيرة المؤلفين وشاعرا مجيدا، كتب أول تصانيف فى الموسيقى، كتابين هما (النغم) و(الإيقاع) .

وكان الكتابان أول محاولة بذلت لجمع أغانى العرب مع معلومات مفصلة عن أنغامهم وأصابعهم وعن سير المؤلفين والشعراء من تلاميذ يونس الكاتب سياط وإبراهيم الموصلى .

- مالك الطائى : (ت حوالى ٧٥٤)

هو أبو الوليد مالك بن أبى السمح أمه قريشية فهى من بنى مخزوم، تلقى دروس الغناء عن معبد فكان يلقنه أغانيه ويحفظها له، حتى أجاد صناعة الغناء وأصبح من طبقة المغنين العليا وكان فى مبدأ أمره يغنى (المرتجل) فقط.

- عطرد (أبو هارون) : (ت حوالى ٧٨٦)

مولى الأنصار وتلميذا لمعبد كان مغنيا مجيدا حاذقا حسن الصوت.

- محمد بن عباد الكاتب : (ت فى بغداد ايام المهدى ٧٧٥ - ٧٨٥)

مولى بنى مخزوم كان أحد مغنى الحجار المجيدين، كان أحد أساتذة يونس الكاتب.

- عمر بن عثمان ابن ابى الكنات :

معاصرا ابن عائشه وعرف بصوته الجميل الساحر الذى كان يفتن به المحامل فى موسم الحج فتضطرب.

- ابن طنبوره :

موسيقار يمانى الأصل، كان أبرع من غنى اصوات الآخرين، وغنى الهزج أيضا.

- البردان :

كان تلميذا لمعبد معاصرا لعزة الميلاء وجميلة وإبن محرز وعنه إنتقلت التقاليد الموسيقية (الكلاسيكية) فى بلاط بنى العباس، هجر الغناء عندما تقدم فى السن وقام بالإشراف على السوق بالمدينة.

- يحيى قيل :

من أسرة شهيرة (العبلات) قام بتدريس الموسيقى والغناء للوليد الثانى بطريقة مستمرة طوال العام حتى أيام حج الخليفة إلى مكة وهو أمر أثار سخط المتشددين من المسلمين.

أشهر المغنيات فى العصر الأموى :

- جميلة : (ت حوالى ٧٢٠)

مولاة لبنى سليم، جاورت سائب خاثر عندما كان مولى هذه القبيلة وأخذت من أغانيه فبنت عليها غناءها، وبرعت فى الموسيقى والغناء حتى أنها كانت تقوم بتعليم الجوارى، وبعد أن أعتقت تزوجت فكان منزلها ملتقى المغنين والموسيقيين وهواة الفن من أهل المدينة ومكة. وكان من حاضرى مجالسها الفنيه ابن مسجع وابن محرز وإبن سريج ومعبد وإبن عائشة ومالك فضلا عن مشاهير الشعراء أمثال عمر بن أبى ربيعة. وقال معبد عن جميلة " أصل الغناء جميلة، وفرعه نحن، ولولا جميلة لم نكن نحن مغنين "

ومن مشاركات مجالس غناء جميلة، نذكر :

(خليدة - بلبله - لذة العيش - الفرهة).

- سلامة القس :

كانت جارية لإحدى سادات قريش، نشأت فى المدينة أستاذتها جميلة ومعلميها معبد وابن عائشه ومالك، عرفت بالجمال الباهر وحسن الغناء حتى كانت مغنيه لكثير من الخلفاء وأبرزهم الخليفة (يزيد الثانى) الذى وقع فى غرامها عندما كان أميرا.

- حبابة :

كانت الحبيبة الثانية ليزيد الثانى، أخذت صناعة الغناء عن عزة الميلاء وجميلة وإبن محرز وإبن سريج ومعبد ومالك.

- سلامة الزرقاء :

كانت تلميذة لجميلة شاركت فى مجالس طربها، كانت ذات جمال نادر مع براعة فى الغناء، إستقرت فى قصر الخليفة يزيد الثانى.

العصر العباسى

[(١٣٢ - ٦٥٦ هـ) (٧٥٠ - ١٢٥٨ م)]

يقول **إبن خلدون** " مازال فن الغناء يتدرج عند العرب حتى كمل أيام بنى العباس "

إمتدت الإمبراطورية العباسية شرقا وغربا، وكانت العاصمة بغداد مركزا بارزا للعلوم والآداب، ومقرا لتدفق الخيرات، فقد إزدهرت العلوم والفنون والآداب، خاصة فى عصر الرشيد، ودخلت الموسيقى عصرها الذهبى أنذاك حيث زادت النغمات وتنوعت وشاع إستعمالها ولم يعد العرب ينظرون إلى الموسيقى بشطر عين ويأبون إحترافها، كان من أساطينها إبن جامع الذى زاول هذه الصناعة هواية لاإحترافا، ومن أمرائها إبراهيم بن المهدى وأخته عليه كذلك كان الخليفة الواثق موسيقيا عالما بفن الغناء كما كان الخليفة الهادى كريما مع الموسيقيين، وقام الخليفة المأمون بتأسيس أول جامعة عربية لدراسة العلوم والفنون فى بغداد أسماها " دار الحكمة " كما تجمع فى هذا العصر العباقرة من العلماء الموسيقيين، نذكر منها الكندى والفارابى والآرموى وإبن سينا، كما برز أيضا نخبة من أعلام الموسيقى والغناء، نذكر منهم إبراهيم الموصلى وإسحق الموصلى، أما العازفون فكان أبرزهم زلزل.

إنقسمت الإمبراطورية العباسية إلى ثلاثة عصور على النحو الآتى :

أولا - العصر الذهبى : (٧٥٠ - ٨٤٧ م)

أصبحت الكوفة عاصمة للإمبراطورية، وتأثرت الخلافة فى كل مظاهرها ببلاد الفرس، فكان الإهتمام بالفنون وعلى رأسها الموسيقى والغناء.

خلفاء أبو العباس :

- الخليفة أبو العباس السفاح :

كان مستبدا طاغيا ورغم ذلك عرف بحبه للفنون.

- الخليفة المنصور (أخو العباسى) : (٧٥٤ - ٧٧٥م)

تقلد الفرس فى عهده أرفع المناصب الإدارية فى الدولة، ولعب البرامكة دورا بارزا فى ترقية الفنون وعلى رأسها الموسيقى بنى المنصور بغداد عام (٧٦٢م) لتصبح العاصمة ويحتشد فيها الشعراء والمغنيين وتصبح مركزا فنيا وأدبيا وعلميا للعالم الشرقى

- الخليفة المهدى : (٧٧٥ - ٧٨٥م)

جمع فى قصره كبار المغنين والموسيقيين أمثال (حكم الوادى) و (سياط) و (ابراهيم الموصلى) و (زيد حوراء)، وكان الخليفة نفسه من أحسن الناس صوتا.

- الخليفة موسى الهادى : (٧٨٥ - ٨٧٦م)

إبن الخليفة المهدى، إمتلأ قصره بالموسيقيين، أتقن إبنه (عبد الله) الغناء والعزف على العود وإشتهر بهما.

- الخليفة هارون الرشيد : (٧٨٦ - ٨٠٩ م)

كان أحب أبناء الخليفة هارون ويدعى (أبو عيسى) مغنيا مجيدا كذلك أخيه (أحمد) حيث كانا يساهمان معا فى مجالس الغناء فى القصر الذى كان يحتشد بالحكماء والعلماء والفقهاء والمغنون والموسيقيون.

- الخليفة الأمين والخليفة المأمون (٨٠٩ - ٨١٣م) :

إقتسما حكم الإمبراطورية معا بعد وفاة الرشيد إلى أن نشبت الحرب بينهما عام (٨١٣) وتحولت إلى نزاع بين العصبتين العربية والفارسية إنتهت بانتصار المأمون ومقتل الأمين.

ملحوظة : اهتم أشراف بغداد وأبناء عم الخليفة بالموسيقيين والمغنين، بل تسابقوا فى دعوتهم إلى قصورهم.

كـان الأمين عاشـقا للـطرب يجلب المغنين والمغنيـات والموسيـقـيين من شتى أرجـاء الإمبراطورية، وكان قـريبا من عمه (إبراهيم بن المهدى) الذى كان من كبـار الموسيقيين فى زمانه.

- **الخليفة المأمون :** (٨١٣ - ٨٣٣م)

إهتم برعاية العلوم الموسيقية اليـونانية والأبحاث الخاصة بذلك، وأسس فى بغداد أول جامعة عربية (بيت الحكمة) التى ضمت خيرة العلماء والمفكرين.

- **الخليفة المعتصم :** (٨٨٣ - ٨٤٢ م)

كان صديقـا للفليسوف الموسيقـار الكندى، إحتضن قصره معـظم الموسيقين والمغنيين كما وجد إبراهيم بن المهدى عم الخليفة حفاوة وإكراما فى قصره.

- **الخليفة الواثق :** (٨٣٢ - ٨٤٧)

كـان أعلم الخلفاء بفن المـوسيـقى والغناء ومن أبرع العـازفين على العود تحـولت دار الخلافة فى عهـده إلى معهدا كبيـرا للموسيقى والغناء وعلى رأسه اسحق المـوصلى عميدا، كما كان إبنه (هارون) مـوسيقيا موهوبا وعـازفا على عدة آلات موسيقـية، إحتوى بلاطه على مجموعة كبيرة من الموسيقيين الكبار أمثال (اسحق الموصلى - مخارق - علوية).

إنتهى العصر الذهبى للدولة العباسية بموت الخليفة الواثق عام (٨٤٧) فى وقت كانت فيه أوربا فى ظلام دامس.

ظهرت خلافة جديدة فى الأندلس فحملت مشـعل العلم والمدينة مضيئا ساطعا لأوربا الغربية حيث عبـرت الجيوش الإسلامية قبل عام (٧١٠) البحر الأبيض المتـوسط بعد فتحها شمـال إفريقـيا وغزت أسـبانيا حـتى سقطت عـام (٧١٣) وكان العمـال برسلون إلى هذا القصر أيام الأمويين للقيام على إدارته.

وفى الأندلس كان هناك (عـبد الرحمن) اللاجىء الذى فلت مـن سيوف العبـاسيين وبقى من البيت الأموى، انضم اليه الألوف حتى دخل قرطبة ولقب بالأمير (الداخل).

- عبد الرحمن الأول : (٧٥٦ - ٧٨٨)

أسس الأندلس، فساد السلام فى عهده بين أحزاب القبائل العربية المتنازعه، وبين البربر والمولدين والمستعربه (الأسبان الذين دخلوا حمى الإسلام) ورغم أن حكمة قد إستغرقه العمل السياسى فقد إزدهر فى عهده الفنـون والآداب وظهرت مغنيـه المحبوبة (عفره) التى كانت تؤدى غناءها مع عزف العود.

- هشام الأول : (٧٨٨ - ٧٩٦)

إهتم بالفقه والدين، ولم يظهر إهتمامه بالفنون.

- الحكم الأول : (٧٩٦ - ٨٢٢)

كان طروبا محبا لمجالس اللهو أحب العلم والفنون وعلى رأسها الموسيقى والغناء التى إحتلت فى قصرة الصدارة ومن بين مغنى قصره (العباس بن النسائى -(المنصور اليهودى) (علون - زرقون).

- عبد الرحمن الثانى : (٨٢٢ - ٨٥٢)

إهتم بكل شىء بالفقه والأدب والدين والعلوم والفنون بمافيها الموسيقى والغناء، إهتم بالموسيقيين وكان زرياب نديماله، وتم إنشاء مدرسة زرياب الغنائية، وتم أيضا جلب المغنيات من المدينة، وتم نشر المعارف الموسيقية العربية القديمة.

وبوفاة عبد الرحمن الثانى (٨٥٢) إنقسمت الأندلس الى عدة دويلات وإن ظل الخليفة مقيما فى العاصمة (قرطبة).

ثانيا - عصر الإنحطاط : (٨٤٧ - ٩٤٥)

ساد هذا العصر إنحطاط سياسى فإلى جانب الطغيان العسكرى التركى، تواجدت السنيه المتشددة التى إضطهدت الفنون الموسيقية.

- فى عهد المتوكل : (٨٤٧ - ٨٦١)

أغتصبت مكتبة الفيلسوف الكندى، ولكن الإضطهادات لم تتسرب الى ممارسة

الموسيقى لأن الخليفة كان متيما بذلك الفن، وكان يرعى أساتذته، وكان ابنه أبو عيسى عبد الله موسيقيا ناضجا، لحن أكثر من ثلاث مائة أغنيه، و كان وزيره محمد بن الفضل الجرجانى عالما بالغناء مشتهرا به، وكان للخليفة قصرا (الجعفرية) مليئا بأسباب المتعة من موسيقى وغناء ولهو، وفى القصر شجع الخليفة كبار الفنانين كإسحق الموصلى وأحمد بن يحى المكى ومحمد بن الحارث وعمرو بن بانه وعبد الله بن العباس الربيعى وأحمد بن صدقة، كما شجع المغنيات أمثال عريب وشارية وفريدة وعشيقته محبوبة

- **أما المنتصر** : (٨٦١ - ٨٦٢)

فكان شاعر وموسيقيا تواجدت أغانية فى كتاب الأغانى الذي خصص فصلا له، ومن أبرز الموسيقين فى قصره بنان بن عمرو الحارث الذى غنى شعره، والمسدود.

- **أما المستعين** : (٨٦٢ - ٨٦٦)

فكان أحد ولاته محمد بن عبد الله بن طاهر راعيا للموسيقى.

- وكان **المعتز** : (٨٦٦ - ٨٦٩)

موسيقيا شاعرا، وذكرت بعض أغانيه فى كتاب الأغانى ابنه عبد الله وكان موسيقيا ناضجا فى المناقشات الموسيقية فى بلاط الواثق وكتب كتابا عن (شارية) المغنية.

- **أما المهدى** : (٨٦٩ - ٨٧٠)

إبن الواثق الفتان، طرد الموسيقيين والمغنين.

- **أما المعتمد** : (٨٧٠ - ٨٩٢)

الذى حاول إرجاع الخلافة الى بغداد ووقف طغيان الترك، كان محبا للموسيقى والغناء وأعاد إلى البلاط الموسيقيين والمغنين والقيان، إحتوى بلاطة علماء فى الموسيقى أمثال ابن خرداذبه، ومن كبار الفنانين كان محمد بن أحمد ابن يحى المكى وشاريه المغنيه.

- وكان **المعتضد** : (٨٩٢ - ٩٠٢)

يحب الموسيقى والثقافة الفكرية وأشتهر وهو أمير بحسن صوته، بالرغم من سنيته المتشددة.

- **أما المكتفى : (٩٠٢ - ٩٠٨)**

كان مستشفى بغداد فى عهدة تحت إشراف أبى بكر محمد زكريا الرازى العالم الموسيقى أما المقتدر فكان يقضى أيامه ولياليه مع الموسيقيين والقيان، تواجد فى بلاطة جحظة البرمكى وإبراهيم بن أبى العباسى.

أما الفترة التى كان فيها القاهر والراضى والمتقى والمستكفى فكانت فترة إضطرابات وبالرغم من ذلك كانت الموسيقى مزدهرة فى البلاد.

كذلك كان حال الموسيقى فى بغداد أما فى الأمارات المستقلة فقد ظهر منها الفارابى والأصفهانى ومحمد بن زكريا الرازى العالم الموسيقى وابن سينا والمسعودى أما الطولونيون فى مصر فازدهر بلاطهم بفنون الموسيقى والغناء ومن بعدهم الإخشيديون.

وفى الأندلس كان الحكام يعادلون حكام الشرق حرصا على تشجيع الموسيقى والأدب والعلم.

ثالثا - عصر السقوط : (٩٤٥ - ١٢٥٨)

بدأ التدهور الفكرى والفنى فى العراق والعاصمة بغداد حيث كانت الحالة فى منتصف القرن العاشر تدعو إلى اليأس وجاء الغزو البويهى ورد الحرية للتفكير العلمى والفلسفى وتمتعت الفنون ومنها الموسيقى بالحرية ولم تشجع الموسيقى والاداب والعلوم عامة فى قصور الخلفاء وحدها، بل فى قصور بنى بويه الذين كبحوا جماح الأهواء السنيه لتمسكهم بالمذهب الشيعى.

وفى هذا العصر وصلت القصور إلى أوج روعتها، ودأب الخلفاء على الإشراف على الموسيقى، وعاش فى عهد هؤلاء الخلفاء جماعة الفلاسفة والعلماء الموسيقيين المعروفين بإسم (إخوان الصفاء).

- وكان **عضد الدولة** : (٩٦٧ - ٩٧٧) من رعاة الموسيقى، وكان **لبهاء الدولة** (٩٨٩-١٠١٢) وزير يسمى فخر الملك شمل برعايته المغربى جامع الأغانى، ورعى **شمس الدولة الهمذانى** (٩٩٧ - ١٠٢١) إبن سينا العالم الموسيقى.



فى الوقت الذى سيطر فيه بنى بويه على خلافة بغداد فى العـــراق، ويشمـــل (خوز ستان وكرمان ومقاطعات بحر الجزر) وفارس، وكانت الدولة الحمدانية فى الموصل وحلب وسورية وشبه جزيزة العرب، وظهرت الفنون والآداب الإقليمية، فرعى الحمدانيين الفارابى والأصفهانى من بعد البوهيين سيطر الأتراك السلاجقة على الحكم وظلت جزيزة العرب وحدها فى أيدى العرب حتى سيطر عليها الأيوبيون المصريون، وفى اليمن أحب **سعيد الأول النجاحى** (١٠٨٠ - ١٠٨٩) الموسيقى والغناء، وكان إبن مهدى ذات صوت رائع، وكان المكرم **أحمد بن على الصليحى** (١٠٨٠ - ١٠٩١) والحكام الآخرون من محبى الموسيقى.

فى منتصف القرن الثانى عشر حكم الغوريون البلاد ورعى سلاطينهم الموسيقيون وشجعوهم وعلى رأسهم العالم الموسيقى صفى الدين عبد المؤمن الآرموى.

كان **المستعصم** (١٢٤٢ - ١٢٥٨) آخر خلفاء بغداد، وكان أكثرهم تشجيعا لصفى الدين الآموري.

جاء المغول فدمروا البلاد وذبحوا العلماء والأساتذة والأدباء والأئمة وحرقوا المكتبات، وإنتهت خلافة بغداد وبدأت مراكز السلطة والثقافة العربية فى الأندلس ومصر .

مظاهر الموسيقى والغناء فى العصر العباسى :

كانت بغداد عاصمة للإمبراطورية العباسية المترامية الأطراف، فغربا شمل مصر وطرابلس وأفريقية (تونس) ومراكش وأسبانيا وفرنسا حتى إيطاليا، وشمالا فشملت سوريا وجزء من آسيا الصغرى وكردستان وأرمينيا وجورجيا، وشرقا حتى العراق العجمى وطبرستان وخراسان وخوارزم وبخارى حتى التتر، وشملت أيضا بلاد فارس وافغانستان حتى أراضى السند أصبحت هذه الإمبراطورية قوية الإقتصاد، فتواجد الترف المادى والعظمة السياسية يسيران جنباً إلى جنب مع الإزدهار الفكرى والتقدم الثقافى والفنى، فكان الخلفاء يشجعون الأدب والعلم ومن فروعه علم الموسيقى والنظرية الموسيقية،

وزخرت قصور الخلفاء بالموسيقيين المحترفين والمغنيات وأصبحوا موضع رعايتهم، وبلغ نفوذ بعضهم (إبراهيم الموصلى) و (مخارق وغيرهما، أن صاروا ندماء للخلفاء.

طبقات الموسقيين :

(أ) المحترفين (ب) الآلاتيه (جـ) القيان

كان الآلاتية والقيان يسيرون فى ركاب المحترفين ويرافقونهم فى غنائهم ولكن أصلهم (موال) كان يجعلهم دائما فى مرتبه أدنى.

- كان كل بلاط يحتوى على مالا يقل عن عشرة موسيقيين محترفين أو إثنى عشر فى كل مرة (نوبة) معهم ما بين ثلاثين ومائه من القيان.

- كان (لإسحق الموصلى) الشهير بإمام موسيقى عصره، مدرسته الموسيقية لتدريب القيان وكانت أثمانهن مرتفعة جدا نظرا لما بذل فى تهديبهن ليس فى مجال الموسيقى فقط بل فى ميادين الثقافة العامة والأدب، فتقرأ عن جارية معينة تعرف النحو والفقة والتفسير واللغة والموسيقى وعلم الفرائض والحساب والقسمة والمساحة وأساطير الأولين والقرآن الكريم والحديث والرياضة والهندسة والفلسفة وعلم الحكمة والمنطق والبيان وعزف العود.

ثبت إسحق الموصلى النظرية الموسيقية القومية وحافظ على التقاليد العربية الموسيقية من خلال تميزه الأجناس الأصابع وطرائق الإيقاعات، بعد أن كانت مختلفة غير واضحة.

أسباب تقدم الموسيقى والغناء فى هذا العصر :

يعود تقدم الموسيقى والغناء فى هذه الفتره إلى :

(أ) الرخاء الإقتصادى.

(ب) الإستقرار السياسى.

(جـ) أثر عقائد الشيعة والمعتزلة (الموقف المتسامح تجاة الموسيقى بالنسبة للإسلام).

(د) الهيمنه الكاملة للثقافة العلمية اليونانية على الحياة العامة من خلال ترجمة النظرية اليونانية الى العربية، أدى إلى التقدم النظرى فى الموسيقى.

(هـ) التأثير الفارسى الملموس أدى إلى تقدم وتفوق الموسيقى والغناء فى هذه الفترة، وإن كان الفرس تأثروا أيضا بالنغم والإيقاع العربى، حيث إستخدم الفرس كل الإيقاعات العربية وآخرها (الرمل) فى عصر هارون الرشيد (٧٨٦ - ٨٠٩م).

أهم المصنفات الموسيقية فى هذه الفترة :

(أ) كتابان عن الغناء - ليونس الكاتب.

(ب) (النغم) و (الإيقاع)- للخليل بن أحمد.

(جـ) رسائل الكندى.

وهى تزود الباحثين بمختلف المعلومات فى النظرية الموسيقية والفن العملى، مع مجموعة من النظريات المقتبسة من الإغريق الأقدمين.

(د) كتب جامعو الأغانى مثل (يحى المكى - أحمد بن يحى المكى - فليح بن أبى العوراء - إسحق الموصلى).

(هـ) عشر كتب من تأليف إسحق الموصلى لسير مشاهير الموسيقيين.

الإيقاعات فى العصر العباسى

- الإختلاف قليل فى الإيقاعات عما تواجد فى العصر الأموى فالفرق الوحيد بين الإيقاعين هو الإستعاضة عن "(الرمل الطنبورى) بـ (خفيف الخفيف).

- تفضيل سماع الإيقاعات (الخفيفة) على (الكامل التام)، فشاع غناء (الهزج، والماخورى).

مظاهر التطور :-

أولا :- الاهتمام بالعلاقة التأثيرية للموسيقى مع ظواهر الطبيعة حيث أن مبدأ التأثير أصبح شديد الإرتباط بالموسيقى.

- نغمات السلم السبع (تساوى الكواكب السيارة السبع)
- صور البروج الأثنى عشر (ملاوى العود الأربعة ودساتينه الأربعة وأوتارة الأربعه).
- تأثير أوتار العود الأربعه بالطبائع الكونيه القديمة :

(الرياح والفصول + الأمزجه والقوى العظيمة + الألوان والعطور + أرباع دائره البروج والقمر).

ثانيا : ظهور المعاهد الموسيقية معهد ابراهيم الموصلى فى بغداد

ثالثا : إهمال الأصول القديمة للفن الموسيقى الـغنائى وبدأ إختفاء الغناء الصحراوى البدوى الذى كان يمثل الحياة العربية الجدية، وظهرت مـدرسة غنائية حديثة جمعت بين المرح والجنون والأحاسيس الرقيقة والهموم.

رابعا : تواجدت المناظرات الغنائية، كـالمباراة التى كانت بين حكم الوادى وابراهيم الموصلى وابن جامع فى بلاط الهادى.

أهم ألوان الغناء فى العصر العباسى :

قالب الصوت :

كلمة صوت عند أبى الفرج تعنى ما يختـاره المغنى من شعر خاص مناسب، بجانب ما يلازم ذلك الشعر من لحن وإيقاع يتناسب مع صياغة ذلك الشعر، والدليل على ذلك، أن أبا الفرج يضع كلمة (صوت) بأعلى الشعر ويلحقة بآخر القصيد بكلمة لحن، "ووقع على أول كل شعـر فيـه غناء صوتا ليـكون علامة ودلالـة علية يتـبين بهامـا فيه مـن صنعة من غـيره" والصنعة تعود على صناعة اللحن والغناء.

ويعتبر الصوت الخليجى إمتداد للصوت القديم فى العصر العباسى، ومن أهم نقاط التشابة : -

الصوت القديم	الصوت الخليجى
الترجيع وردة الصوت والغناء الجماعى (أبو الفرج)	الترجيع وردة الصوت
التزيينات والتشبيعات (الفارابى)	(التشريح) أو (الشريكه) فى الإيقاع والتصفيق
العودة (الفارابى) الزوائد الموسيقية (أبو الفرج)	العودات والزوائد الموسيقية (تكرار آخر كلمة فى البيت الشعرى أو كلمة (يا سيد)

وذلك الى جانب، نفس التسميات بالنسبة لأوتار العود، وإستخدام الزفن وهو ضرب من الحركات الخاصة تصاحب الصوت أثناء الغناء، مع إستخدام (المرواس) (الطبل الصغير) مع التصفيق.

الآلات الموسيقية فى العصر العباسى

الطبول - آلات النفخ - (البوق) - الدف - المزمار - الصنوج السرناى - الطبل - الأبواق المعدنية (النفير) والدبداب والقصعة.

- العود أربعة أوتار فى الشرق، خمسة فى الأندلس.

- إخترع حكيم بن أحوض السعدى عودا منحنياً سمى بالشاهرود يخرج ثلاث طبقات (سلالم).

- الطنبور (بطن جلدى) أخذ المكانة الأولى التى كان يحتلها العود. (للمراسلة (آلة للمراسلة للغناء الاحادى). (المراسلة = المصاحبة) .

وكان يوجد نوعان من الطنبور : -

(أ) الطنبور القديم الجاهلى (الطنبور الميزانى) الذى أصبح يطلق عليه (الطنبور البغدادى).

(ب) الطنبور الخراسانى ذات الدساتين ذى السلم الذى يحتوى على بقيتين وومضة واحدة.

(جـ) إنتشر الجنك والمعزفة والقانون.

(د) الناى - السرناى - المزمار - الديانى (المزمار المزدوج) البوق مختلف الأحجام - الصنوج.

(هـ) الأرغن الهوائى والأرغن المائى.

- ظهر (العود الكامل) عود زلزل (الشبوط) الذى إحتل مكان العود الفارسى. (كان ذلك العود يحتوى أربعة أوتار قوبلت بالطبائع الأربع).

- الأهتمام بآلات النفخ الخشبية من فصيلة (المزمار) بعد الإهتمام بالعود.

- الإهتمام بالطبل والدف والسرناى لتؤدى الموسيقى العسكرية.

رواد الموسيقى والغناء فى العصر الذهبى العباسى.

حكم الوادى

هو أبو يحيى حكم بن ميمون الوادى، ولد فى (وادى القرى) من أب فارسى الأصل، تتلمذ على إبن بلده (عمر الوادى)، أتته الشهرة متأخرة فى الخمسين من عمره، دخل مناظرات غنائية مع إبراهيم الموصلى وإبن جامع فاز منها بجائزة الخليفة الهادى. له ما لا يقل عن مائتى لحن، وعد من الطبقة الأولى بين المغنين العرب ومن أعلم المغنين المتفردين بإيقاعات الهزج.

سياط : (٧٣٩ - ٧٨٥)

هو أبى وهب عبد الله بن وهب، ولد بمكة، تتلمذ على يونس الكاتب وبردان، كما حفظ الألحان عن عزة الميلاء وإبن محرز ومعبد وإبن سريج وجميلة أجاد العزف على العود، إشتهر بتأليف الأصوات إتخذ بغداد مقرا له، من أبرز تلاميذة إبراهيم الموصلى وإبن جامع.

يحيى المكى :

هو ابو عثمان بن مرزوق المــكى، تقدم على جـميع موسيـقى الحجـــاز كان ابــن جـامـــع وإبراهيم الموصـــلى وفـليح بن أبى العـوراء يأخـــذون عنه الغنــــاء القـــديم (الموسيقى الحجازية)، كما إشتهر كأديب فله كتاب فى الأغانى جمع فيه القديم منها.

أبو جعفر احمد بن يحى المكى (ت ٨٦٤) :-

صحح أحمد بن يحيى المكى كتاب أبيـه ونقحة وأصدره فى كتاب إحتوى ثلاثة آلاف صوت، كما ألف كتاب (المجرد فى الأغانى) جمع فيـه مجموعة من مؤلفاته الغنائية، وكان أحمد من أفاضل الرواة بالغناء وأعلمهم بالصنعة.

إبن جامع :-

أبو القاسم إسـماعيل بن جـامع، ولد فى مكة وهو من سادة قـريش أول أساتذته زوج أمه سـياط المغنى كـما أخذ كـذلك عن يحيى المكـى، إبن جامع فى بلاط هارون الرشـيد مع ابراهيم الموصلى وقامت بينهما منافسة شديدة.

إبراهيم المو صلى : (٧٤٢ - ٨٠٤)

هو إبراهيم بن مـاهان (أو ميمـون) فارس الأصل ولد بالكوفة وإسـتقـر به المقام فى الموصل، تتلمــذ على (سـياط)، حتى أصـبح من كبار الموسـيقـيين، أسس لنفسه مـدرسة موسيقية كانت تدر عليه أموالا كثيرة.

كان إبراهيم عـازفا مـاهرا ومغنيا مـجيـدا، نسب إليه مالا يقل عن تسـعمـائة صوت، وينسب إليـه إبتكار ايقاع (الماخورى)، مـن تلاميذه خـلاف ابنه (إسحق)، زلزل ومـخارق وعلوية وأبو صدقة وسليمان بن سلام ومحمد بن الحارث.

يزيد حوراء (أبو خالد)

كان موسيقيا من المدينة إستقر به المقام فى بغداد كان صوته من أجمل الأصوات، عمل فى مدرسـة ابراهيم الموصلى، كـما نبغ أيضـا كملحن، غنى أصـواته إبراهيم الموصلى وإبن جامع فى بلاط الرشيد، وهو يعتبر من طبقتهما.

زلـزل : (ت ٧٩١)

هو منصور زلزل، كان من أمهر العازفين على العود وكان مصاحبا بعزفة لغناء إبراهيم الموصلى، أدخل على العود البـعد الثالث الأوسط ($\frac{٢٢}{٢٧}$) (وسطى زلزل) كمـا ابتكر العود الكامل (الشبوط).

فليح بن أبن العوراء المكى :

كان أول موسـيقى يحظى بمنادمة الخليفة ومـجالسته بلا ستـارة، وهو أحد الثلاثة الذى اختاروا المائة صوت للرشيد مع إبراهيم الموصلى وإبن جامع، كان مغنيا مجيدا، من تلاميذة، (بذل) و (دنانير).

إبراهيم بن المهدى (٧٧٩ - ٨٣٩)

كان أصغر أخوة هارون الرشيد ولـــد فى بغــداد، كــانت أمه مغنية وأم أختة (عليه) أيضا مغنيـة فنشأ فى بيئة فنيه موسـيقية رفيعة المسـتوى منذ نعومة أظافرة، إحتـرف الموسيقى والغناء وزاولهمـا فى البلاط وكـان يسابق موسـيقى البلاط، شـجعه أخـوة هارون كانت له مدرسه فى الغناء تميل الى التجديد والإبتكار، نافس بهـا مدرسة إسحق الموصلى التى كانت تميل إلى الغناء العـربى القديم من تلاميذه، محـمد بن الحارث وعـمر بن بانه. كـان يعزف مجموعة من آلات الطرب المختلفة وكان عالما بالنغم والوتر والإيقاعات.

مخارق (ت ٨٤٥)

هو أبو المهنى مخـارق بن يحيى، كان من تلاميـذ إبراهيم الموصلى، كان مغنيا مـجيدا، وصل إلى رتبة إبراهيم الموصلى وأبنة إسحق فى عزف العود والغناء.

محمد بن الحارث بن بسخنر (أبو جعفر) : -

فارسى الأصل، أدى الغناء المرتجل فى مبدأ الأمر، تتلمذ على إبراهيم الموصلى، وعزف على المعزفة والعود الذى تعلمه عن إبراهيم بن المهدى.

أبو صدقة (مسكين بن صدقة) :-

كان مطربا من أهل المدينة، كان من الرواة، وموسيقيا إكتشف موهبته إبراهيم الموصلى، كان مغنيا حسن الصوت ويوقع الإيقاعات بقضيب، أصبح إبنه (صدقة) وحفيدة (أحمد) من مشاهير المطربين.

علوية (الأعسر) :-

هو أبو حسن على بن عبد الله بن سيف من المدينة، حفيد مغن اسمه(سيف) عاش أيام الوليد بن عثمان بن عفان وأخذ الموسيقى والغناء عن إبراهيم الموصلى، أدخل الكثير من النغمات الفارسية على الموسيقى العربية.

الزبير بن دحمان

مكى، كان أبوه موسيقار معروفا فى أيام بنى أمية شارك فى مدرسة إبراهيم بن المهدى، لحن زهاء عشرين صوتا غناها ومن تلاميذه المغنية (قلم الصالحية)

إسحق المو صلى (٧٦٧ - ٨٥٠)

هو محمد إسحق بن إبراهيم الموصلى، كان عميدا لموسيقى بلاط هارون الرشيد بعد وفاة أبية، كان واسع الثقافة الموسيقية.

وكان شاعرا و أدبيا وفقيهـا، كان عازفا لمختلف آلات الطرب عرف مختلف النظريات الموسيقية فى عصره وصبها فى نظام موسيقى واضح الحدود، كانت له مكتبه من أضخم مكتبات بغداد.

- يقال أن له ما يقرب من حوالى (٤٠) كتابا من تأليفة منها :

١ - كتاب الأغانى التى غنى بها اسحق. ٢ - كتاب أخبار عزه الميلاء.
٣ - كتاب أغانى معبد. ٤ - كتاب أغانى حنين الحيرى.
٥ - كتاب أخبار طويس. ٦ - كتاب أخبار الدلال.
٧ - كتاب أخبار الأبحر. ٨ - كتاب النغم الإيقاع.
٩ - كتاب قيان الحجاز. ١٠ - كتاب أخبار الغريض .

الخليل بن أحمد : (٧١٨ - ٧٩١)

من مشاهير رجال الأدب فى مدرسة البصرة النحوية، كان أول من إستخرج مسائل النحو العربية (كتاب العين) وأول من وضع ميزان الشعر العربى (العروض)، من أشهر كتبه (كتاب النغم) و (كتاب الإيقاع).

حنين بن إسحق العابدى (٨٠٩ - ٨٧٣)

ترجم بعض الرسائل اليونانية الى العربية، ويوجد له مخطوط بالعربية يحتوى على أبحاث فى الموسيقى جمعت من مصادر يونانية وترجمت كذلك بالعربية.

- بنو موسى (محمد وأحمد والحسن أولاد موسى بن شاكر)

من أوائل الجبريين فى عصرهم، غلبت الموسيقى على العلوم التى عرفوها ينسب إليهم كتاب (الأرغن) وكتاب (الموسيقى).

* * *

العصر الأندلسى

[(٩١ - ٨٩٧ هـ) (٧١٠ - ١٤٩١ م)]

عندما نظر العرب عبر البحر المتوسط، رأوا منطقة شاسعة يسكنها عناصر عرقية شتى (مسيحيون - يهود... وغيرهم) لا يفصلها عن إفريقيا سوى شريط ضيق من الماء، فقامت مجموعة من القوات العربية والبربرية عام (٧١١م) تحت قيادة موسى بن نصير، بعبور البحر إلى هناك، ولم تمر خمسون عاما حتى كان معظم أسبانيا بأستثناء جزء فى الشمال، قد تحولت إلى الأندلس الإسلامية والإمتداد الغربى البعيد للإمبراطورية الإسلامية الواسعة التى تسيطر عليها الخلافة العباسية فى بغداد.

استمر عصر النهضة الإسلامية مزدهر بالأندلس حتى عام (١٤٩١ م) عندما قامت الجيوش الكاثوليكية بإخراج العرب والقضاء على نفوذهم فى الأندلس.. وذهب العرب ولكن بقيت آثارهم تميز أسبانيا عن باقى دول أوربا، فقد كانت أكثر الدول تأثرا بالإسلام فى مختلف النواحى الحياتية (اللغة - العادات - التقاليد - الأشكال الحضارية).

لقد حملت الأندلس مشعل العلم والحضارة مضيئا وهاجا قبل العالم الأوربى فى أغلب النواحى الفكرية والإجتماعية والنهج السياسى، كما شمل ذلك أغلب النواحى العلمية والفنية، فالموسيقى التى حملها زرياب ورفاقة إلى المغرب، كانت المنطلق الأول للموسيقى الأندلسية، فأثر الغناء العربى فى الأذواق غير العربية خاصة شمال أسبانيا وجنوب فرنسا، فالمغنيين الأندلسيين كانوا يرددون بعض الألحان الشرقية الشهيرة، وتشير الأبحاث إلى أن الموسيقى الشعبية فى أسبانيا فى القرن الثالث عشر الميلادى ومابعده مشتقه من منبع أندلسى إنبثق فى نشأته من مصادر عربية وفارسية ويونانية.والأندلس منطقة تقع بشمال أسبانيا، تطل على المحيط الأطلنطى وعلى البحر الأبيض المتوسط ومثلت مجتمعا مستقلا بجنوب أسبانيا، وقعت تحت سيطرة الفينيقيين ثم القرطاجيين ثم قامت روما بإحتلالها.

أطلق العرب كلمة الأندلس على جميع البلاد المعروفة الآن بإسم (أسبانيا) و(البرتغال)، إمتازت الأندلس بجمال طبيعتها وبتاريخها العريق وبمدنها الجميلة (إشبيلية - طليطلة - قرطبة - غرناطة) ، خرج من هذه المدن أئمة الفكر والعلم والفن والأدب والفلسفة.

الأندلس فى عصر الخلافة الأموية :

بلغت الأندلس فى عصر الخلافة الأموية قمة إزدهارها الحضارى، فعمدوا إلى الإستمتاع بالحياة وملذاتها وأستغرقوا فى الترف واللهو، حيث تشير المصادر والمصنفات العربية إلى شغف الأندلسيين بمجالس الطرب والموسيقى والرقص والبساتين والقصور.

الخلفاء والموسيقى فى الأندلس :

هشام الأول : (٧٨٨ - ٧٩٦)

لم تتقدم الموسيقى لسيطرة المذهب المالكى عليه وإعتبار الموسيقى من المحرمات.

الحكم الأول : (٧٩٦ - ٨٢٢)

إحتلت الموسيقى فى بلاده مكانة سامية.

عبد الرحمن الثانى : (٨٢٢ - ٨٥٢)

لاقت الموسيقى إهتماما كبيرا وخاصة مع وصول زرياب الذى أصبح نديما للسلطان والموسيقى الأول فى البلاط.

الحاجب المنصور : (٩٧٧ - ١٠٠٢)

بلغت الموسيقى فى قرطبة أوج مجدها فكانت هى والقسطنطينية وبغداد المراكز الثلاثة للثقافة العالمية.

من أمراء الدولة الأندلسية وأهتم بالموسيقى، نذكر :

المعتمد العبادى : (١٠٠٤ - ١٠٩٥)

كان شاعرا، أحسن الغناء وأجاد العزف على آلة العود،وإشتهرت عاصمة بنى العباد بصناعة الآلات الموسيقية وتصديرها.

إبن باجه :

كان فى عصر المرابطين وتوفى (١١٣٨ م) وكان من أبرع الملحنين، وله رسالة فى الموسيقى مفقودة كانت توازى عند أهل الغرب من حيث قيمتها وأهميتها الفنية الرسالة التى ألفها الفارابى فى الشرق.

إبن سبعين :

ظهر فى عهد الموحدين وتوفى(١٢٦٩م) بحث تناسب الأنغام الموسيقية فى رسالة له.

أعلام الموسيقى والغناء فى الأندلس :-

زرياب : (٧٧٧م - ٨٥٢م)

يجمع كافة الباحثين على أن قدوم زرياب إلى الأندلس يشكل نقطة تحول حاسمة فى تاريخ الموسيقى العربية فى غرب العالم الإسلامى وذلك لما أحدثه فيها من تغيير وتجديد، وتعدى تأثيره الموسيقى والغناء إلى نواحى أخرى من الحياة الإجتماعية كآداب السلوك والتأنق فى الملبس وتصفيف الشعر والتفنن فى المآكل والمشرب وأصبح مثلا يقتدى به ولقب (معلم الناس المروؤة).

زرياب(*) وآلة العود :-

أضاف زرياب الوتر الخامس لآلة العود ليكون له بمثابة الروح، هذا الوتر الذى أضافه بمثابة النفس فى الجسد.

(*) زرياب : لقب غلب عليه فى بلده لسواد لونه مع فصاحة لسانه تشبيهاً له بطائر أسود غراد، كذلك الذهب أو ماؤه والأصفر من كل شئ.

- إستخدامه لعـود خفيف الوزن. (ثلث وزن العود العادى) إستخدامـه مواد خاصة لصنع الأوتار.

- إتخذ ريشة من قوادم النسر.

مدرسته الغنائية :

وضع قواعد عامة لتعليم المبتدئين فن الغناء إذا كانت الطريقة المتبعه قبل زرياب تعتمد على تكرار اللحن من قبل الأستاذ أمام التلميذ حتى يحفظة.

- كذلك نظم زرياب الغناء وجعل له أصولا يتبعها المغنون من بعده.

- كما كان زرياب شاعرا وعالما وفلكيا بارعا، ترك تراثاً فنيا للأندلس يضم عشرة آلاف لحن.

إبن باجـــه :

هو أبو بكر محمـد بن الصـائغ المعروف بابن باجـة، مغـنى فيلسـوف أديب، أندلسى متـضلع فى الفلسفة، أعـتبر فى القرن السـادس للهجرة (الثـانى عشر الميلادى) فـيلسوف الأندلس، كان أديبـا ضليعا وموسيـقيا بارعا يؤلف مـوشحاته ويلحنها، وصـفه إبن خلدون بـ(صاحب التلاحين المعروفة) تقلد المناصب العليا فى الأندلس حتى وصل إلى الوزراء فى عهد المرابطين وإستـمرفى هذا المنصب نحو العشرين سنة. كما كان عـالما فاضلا له تصانيف الرياضيات والمنطق والفلك.

توفى بمدينة فـاس بالمغـرب عام (٥٣٣هـ) (١١٣٨م)، ويقـال أن جـانبا كـبيـرا من التراث الأندلسى الذى وصل الشمال الإفريقى هو من إنتاجه.

التيفاشى :

هو أحمـد بن يوسف التـيفاشـى، ولد عام (٥٨٠هـ - ١١٨٤م) بتـيفاش مـن القرى القريبة من مدينة قفصة فى الجنوب الغربى التونسى.

ولى القضاء بقفصة ثم إنتقل إلى مصر حيث قضى بقية حياته، له كتاب فى الموسيقى عنوانه (متعة الأسماع) به كل ما يتعلق بالموسيقى فى عهد الحفصيين بتونس، وبين فيه تزود ملوك المغرب وإفريقية (تونس) بالمغنيات من إشبيليا بالأندلس كما ذكر أيضا تركيب النوبة المغربية، كما أكد ما وضحه الكندى من وحدة الموسيقى فى الاصل وإختلافها فى لهجة الأداء، كما شرح لنا التيفاشى تطور الغناء فى الأندلس.

توفى بمصر عام (٦٥١ هـ - ١٢٥٣م) وبذلك يكون قد عاصر صفى الدين الآرموى ونصير الدين الطوسى.

ابن سبعين :

ولد بن سبعين عام ٦١٤ هـ - ١٢٣٥ م فى مرسيه وأشتهر فى علم الموسيقى والآداب والفلسفة وقد عاصر دولة الموحدون فى شمال أفريقيا وهم قوم من البربر مثل المرابطين نسب اليه تأليف كتاب (الادوار فى علم التأليف) ولكن هذا الكتاب المخطوط عرف لصفى الدين عبد المؤمن الأرموى البغدادى.

- يعتبر ابن سبعين من الفلاسفة والآدباء والموسيقين البارعين وعازف بارع للعود، توفى فى مكة المكرمة عام ٦٦٩ هـ - ١٢٩٠ م

ابن عبد ربه (مليح الأندلس)

ولد عمر أحمد ابن عبد ربه عام ٢٤٦ هـ - ٨٦٠ م فى قرطبة لقب بمليح الأندلس ويعتبر ابن عبد ربه عالم كبير وأديب وشاعر وموسيقى ومؤرخ للغناء وأخبار المغنيين.

وكتابه **العقد الفريد** من أشهر كتب الآدب العربى ويحوى ٢٥ فصل بأسماء الأحجار الكريمة وكان مرجعا هاما بما حواه من الموضوعات الهامة فى أحد فصوله ذكر الياقوتة الثانية (للألحان وأختلاف الناس فيها) وتناول تحريم السماع وأصل الغناء وأخبار المغنيين، توفى عام (٣٢٨هـ - ٩٤٠م).

مسلمه المجريطى (٣٩٤هـ)

وكان يعرف بإقليدس الأندلس، شرح رسائل أخوان الصفا وأختصر مؤلفات أرسطو وشرحها وعلق عليها، وهو فليسوف الأندلس وإمامها في الألحان، ويعتبر فى المغرب بمنزلة أبى نصر الفارابى بالمشرق وإليه تنسب الألحان المطربة بالأندلس التى عليها الإعتماد وكان متقنا لصناعة الموسيقى جيد العزف بالعود وكان صاحب مدرسة نبغ فيها كثير من التلاميذ كأبى عامر محمد الغرناطى الذى برع فى علم الألحان ونظم الشعر ولحنه وغنى به.

أبو الصلت أمية بن عبد العزيز :

هو أبو الصلت أمية بن عبد العزيز بن أبى الصلت ولد بدانية ٤٦٠هـ - ١٠٦٨م وأقام بإشبيليا فى الأندلس وقضى بها شبابه ثم إنتقل إلى مصر، ثم ذهب إلى إفريقية (تونس) ودخل فى خدمة ملوكها فمارس الفنون والعلوم والفلسفة والطب والرياضيات والموسيقى وطبقها على آلة العود فى إنتاج مجموعة من الأغانى شاعت فى المغرب زمنا طويلا، كما كان أديبا شاعرا، له رسالة فى الموسيقى، توفى بالمهدية عام ٥٢٩ هـ - ١١٣٤ م.

عباس بن فرناس (ت ٢٧٤ هـ)

كان موسيقيا بارعا، يعتبر أول من حلل علم الموسيقى، وكان يلقب بحكيم الأندلس لتبصره فى عدة علوم وقيامه بعده تجارب وإختراعات فهو أول من إبتكر صناعة الزجاج من الحجارة بالأندلس، وأول من فك كتاب العروض للخليل بن أحمد الفراهيدى، وأول من صنع (المنقالة) ليعرف الأوقات، وأول من حاول الطيران.

أبو زكريا يحى البياسى الأندلسى :

أقام فى دمشق والقاهرة، أجاد العزف على العود والأرغن.

الحاجب عبد الوهاب:

هو عبد الوهاب بن حسين بن جعفر كان حاجبا للدولة الصنهاجية فى إفريقية (تونس)، ذهب إلى مصر، كان وحيد عصره فى الغناء والأدب والشعر واللفظ الأنيق، كان أعلم الناس بضرب العود وإختلاف طرائقه وصنعه اللحون، كان يوزع الأبيات ويضع لها الألحان.

أبو الحكم عبيد الله بن المظفر الباهلى:

ولد بمدينة المرية بالأندلس عام (٤٨٧ هـ - ١٠٩٤م) أجاد الأدب والموسيقى والطب ثم هاجر إلى بغداد، أجاد عزف العود وتمكن من صنعة الموسيقى، إنتقل إلى الشام وإستقر بدمشق زاول مهنة الطب، أنجز كتابا فى الموسيقى وديوانا شعريا.

محمد أبو الحكم عبيد الله بن المظفر الباهلى:

عرف ببراعته فى العلوم الموسيقية فى العزف على العود والزمر والإيقاع مع الغناء وتأليف الألحان، وإختراع أرغنا دقيقا جدد به الموسيقى، توفى فى دمشق عام ٥٧٤هـ-١١٧٨م.

فضل المدينة:

كانت حاذقة فى الغناء، ظهرت فى بغداد ثم إنتقلت للمدينة المنورة ثم ذهبت مع الجوارى المغنيات للأمير عبد الرحمن صاحب الأندلس الذى كان يؤثرها لجودة غنائها.

قمر:

كانت جارية لإبراهيم بن الحجاج بن اللخمى صاحب إشبيليا جلبت إليه من بغداد وكانت من أهل الفصاحة والبيان ومعرفة الألحان.

مؤنـــس :

جاء من بغداد، كان يلقن الغناء للجـوارى ويطرب الملوك والأمراء فى مجالس أنسهم بغنائه وعزفه على العود بوجوده أصبحت مادة عاصمة الفن والملاهى بإفريقية (تونس) بينما إحتفظت القيروان بطابعها الدينى، ثم إنتقل الى المهدية حتى توفى بها عام ٣١٣هـ-٩٢٥م.

ولادة :

هى ولادة إبنة الخليـفـة المسـتكفـى بالله الذى تولى الخـلافـة بالأندلس (٤١٤هـ - ١٠٢٣م) كانت شاعرة رقيقة ومغنية بارعة وعازفة قديرة على آلة العود.

توفيت بقرطبة بقصر والدها عام (٤٨٤هـ - ١٠٩١م)

لم يكن مجال الغناء مقصورا فى الأندلس على الجـوارى المشرقيات والأندلسيات، بل كانت تشارك فيه نساء شهيرات ينتسبن لبيوت الرئاسة والإمارة كولادة.

طرب : كانت مغنية فى بلاط المنذر

أنس القلوب : كانت مغنية فى بلاط عبد الرحمن الثالث.

ألوان الموسيقى والغناء فى الأندلس :

لقـد أتيح لفن الموسيـقى والغناء فى الأندلس أن يشـهد تطورا كـبيـرا واكب التحـول الحضارى والثقـافى الذى عاشته هذه البلاد فى ظل الدولة الإسلاميـة، وهو تطور يعزى إلى عدة عوامل، هذه أهمها :

أولا : إستمر التأثير المشرقى متمثلا فى المغنين وعلماء الموسيقى الوافدين.

ثانيا : العناية بالموسيقى وإبـراز العلماء الأندلسيين فيها تأليفـا وصناعة، وتتمثل هذه الظاهرة فى إنتشار المؤلفـات الموسيقية المشرقـية بالأندلس كرسائل الكندى وكتـاب الموسيقى الكبير وإحصـاء العلوم للفارابى والشفاء والنجاة لابن سينا ورسـائل إخوان الصفاء ومفاتيح العلوم للخوارزمى والكافى لابن زيلة.

لقد عاش العرب فى الأندلس ثمانمائة سنة تجلت أثناءها مدنيتهم وثقافتهم التى أصبحت منارة يهتدى بأنوارها العلماء.

بدأ الغناء العربى فى الأندلس قبل دخول زرياب بمدة لا تزيد عن عشرين عاما حيث كان علون اليهودى وبعض من المغنين والمغنيات الذين وفدوا إلى الأندلس فى الأصل من المشرق من بغداد والشام وأرض الحجاز وبوصول زرياب وتلامذته تواجدت الأصول التلحينية التى ظلت أساسا للغناء الأندلسى.

وجدير بالذكر أن أبرز ما إتسمت به الحقبة التاريخية الأولى من أيام العرب فى الأندلس، هو تأثر الأندلسيين بالمشارقة والأخذ عن دمشق وبغداد فشمل ذلك أغلب المناحى الفكرية والإجتماعية والنهج السياسى، والموسيقى التى حملها (زرياب) إلى المغرب بعد أن فر من بغداد كانت المنطلق الأول للموسيقى الأندلسية.

إن الأصول التلحينية التى وضعها زرياب وتلامذته، قد ظلت أساسا للغناء الأندلسى، وربما جدت تعريفات فى شئون الألحان إقتضتها طبيعة الموشحات والأزجال.

غناء الأندلس قديما :-

يقول التيفاشى القفصى "إن أهل الأندلس فى القديم كان غناؤهم إما بطريقة النصارى، وإما بطريقة حداة العرب ولم يكن عندهم قانون يعتما.ون عليه، إلى أن تأسست الدولة الأموية فوفد عليه من إفريقية من يحسن غناء التلاحين المدنية، فأخذ الناس عنهم إلى أن وفد (زرياب)".

تأليف الألحان :

ينقسم تأليف الألحان إلى قسمين :

١ - صنعة الأوتار وتأليف بعضها إلى بعض، ومعرفة ما فيها من الدلالات على التشاكل والإزدواج، ووجود ما يستقيم منه ويصح وينقسم إلى ثلاثة أقسام:

(أ) أحدهما للهو والطرب والتلذذ والتنعم ويسمى (النغيم).

(ب) والثانى للمرأة والنجدة والبأس والإقدام ويسمى (الجرىء).

(جـ) والثالث للبكاء والحزن والنوح والرقاد ويسمى (الشجوى).

٢ - الطنين والألحان ومعرفة مخرجها من الفم وهى تنقسم إلى ثلاثة أقسام أيضا هى :

(أ) التسبيح والتهليل والتضرع والتخشع وهو ألينها.

(ب) الطرب واللهو وهو أفخمها.

(جـ) الحزن والنوح وهو أشجاها.

الطبوع فى الموسيقى الأندلسية :

تنقسم الموسيقى الأندلسية : إلى ثلاثة أقسام :

أولا : طبوع جريجورية (تواجدت فى الغناء الكنائسى قبل الأسلام)

ثانيا : طبوع من أصل أفريقى (يغلب عليها السلم الخماسى)

ثالثا : طبوع صناعية (تركيبات من الأجناس).

(تخلو من أرباع الدرجات إلا نادرا، وتتبع نظام السلم المعدل).

خصائص الموسيقى الأندلسية :

(أ) الموسيقى الأندلسية مقامية نغمية.

(ب) تستعمل الموسيقى الأندلسية السلم الطبيعى.

(جـ) تشكل الخلية المقامية الأساسية البناء الأساسى للطبع الأندلسى.

(د) تعتبر الدرجة الخامسة من الطبع بمثابة الإرتكاز الصوتى الرئيسى فى بنائها.

ألوان الغناء فى الأندلس :

ظلت ألوان الغناء فى البداية منحصرة ما بين :

- أسلوب غناء النصارى.

- حداه الإبل.

إلى أن وفد زرياب فوضع مع تلاميذه أصول التلحين والغناء، ومن أهم ألوان الغناء فى الأندلس :

أولاً - قالب النوبة.

ثانياً - الإنشادات.

ثالثاً - الموشح.

تأثير الأندلس على أوربا

أولا : التأثير النظرى :

إنتقل عبر المؤلفات الموسيقية العربية ضمن ما ترجم من كتب فى مختلف العلوم والفنون، بالرغم من حرق ثمانين ألف مخطوط عربى بغرناطة. وبالرغم من ذلك إحتفظت بعض المكتبات سواء فى البلاد الإسلامية أو الأروبية ما يثبت التأثير الذى قام على ترجمة المؤلفات الموسيقية العربية، مثل مؤلفات الكندى والفارابى وغيرهم.

ثانيا : التأثير العملى :

أغانى التروفير والطروبادور أبرز عنصر يدل به على التأثير الأندلسى فى أوروبا، فإن صورة هؤلاء الشعراء والمغنين الجوالين الحاملين آلاتهم على ظهرهم لتذكرنا بالقصاصين الشعبيين شعراء الربابة المتنقلين الذين عرفهم التراث الشعبى العربى والتأثير يتجلى فى :

(أ) إستعمال الآلات الإسلامية.

(ب) أسلوب الأداء المتمثل فى الإنسجام بين الشعر واللحن، أى بين الإيقاع الشعرى وإيقاع اللحن.

(جـ) ترديد بعض الكلمات العربية مثل : (يا ماه والحبيب وسيدى).

(د) طريقة النظم المقتبسة من الموشحات والأزجال بما تعتمد من تقسيم هيكلى وإيقاع منوع وتقفية متعددة وبالخرجة التى تتخذ فيها كلازمه.

(هـ) التأثر بهيكل القصيدة ونمط القافية.

(و) تأثر الشعراء بإيقاعية البيت أو الشطر (التفعيلة .

(ز) يعتبر البعض أن التروبادور شاعر غنائى أشتق إسمه من الكلمة العربية طرب وهو ينظم أغانيه على النظام العربى.

(ح) المضمون العاطفى والنفسى المستوحى من المواقف القصصية للبطولة والفروسية لبعض أحداث الفتح الإسلامى.

(ط) أخذ المينسنجز والمسترسنجر فى ألمانيا أشعارهم عن الأوزان والقوافى العربية وعن كل طابع مميز للشعر الأندلسى.

الظواهر الفنية التى توضح التأثير الأندلسى على أروبا :.

أولا : الإرتجال :

وهو إحدى سمات الموسيقى العربية الإسلامية. لأنها كانت تعتمد على التداول الشفوى عبر أصوات المؤدين الذين غالبا ما كانوا يحاولون إظهار براعتهم فى الأداء الحر ومهارتهم فى تلوينه وزخرفته، بالإضافة إلى تقديم المواويل والتقاسيم الآلية التى عرف بعض أنواعها بـ (الإستخبار) فى الموسيقى الأندلسية، وهذه ظاهرة قديمه فى الغناء العربى أشار إليها إبن سينا حين تحدث فى كتاب الشفاء عن (الزواق) فعلى الرغم من إهتمام العرب بالآلات، فإنهم كانوا وما زالوا يعطون أهمية للصوت البشرى ويعتمدون عليه فى الأداء، وهذا ينتج من العلاقة الوطيدة عندهم بين الموسيقى والشعر وقيام الشعر نفسه على إيقاع الوزن والقافية كان عنصرا معززا لهذه العلاقة دون أن ننسى دور الأداء الصوتى فى أداء الزخارف وإرتجال التلوينات.

وقد تأثر الموسيقيون والمغنون الأوربيون بهذا الأسلوب الحر فى الأداء فالإيقاعات كانت مجرد هيكل أو عنصر يساهم على التذكير وأن الموسيقى نفسها كانت تعتمد على الأداء الحر الذى يعطى الفرصة للإبداع دون تقييد للأنغام وما يتاح لها من أبعاد، وفكرة الإرتجال وإبداع الصيغ إبداعا فوريا كان أمرا شائعا فى الموسيقى الأوربية فالطاقة الإبداعية لا تنطلق إلا فى جو الحرية الذى يسمح بالإرتجال والتزويق والتلوين والبث الذاتى الذى لا يخلو من جوانب روحية.

ثانيا : التدوين :

ويتمثل فى أبجدية الأنغام الموسيقية أو ما يمكن تسميته بالتنغيم Solfege وهو الشائع بإستعمال النوتة التى تعتبر وسيلة أو أسلوبا لكتابة الموسيقى.

وكانت أوربا قبل القرن العاشر الميلادى تستخدم طريقة للتدوين تقوم على (Neumes) وهى عبارة عن رموز موسيقية مقتبسة من حركات الكتابة الإغريقية وترتكز على :

- نقطة، وتشير إلى الحركة النازلة للصوت.
- خط عمودى، ويشير إلى إيقاع الصوت.

كانت هذه الرموز تعطى إتجاه حدود النغم دون أن تحدد أبعاده، وكانت تدون بها الأناشيد الكنسية ثم تطورت فى عصر التروبادور بتضخيم النقطة وإضافة بعض الخطوط، ولكنها بعد ذلك استخدمت بالحروف الأبجدية، وإستمرت كذلك إلى القرن الثامن عشر الذى بدأ معه إستعمال الأسلوب الحديث.

ويعتبر التدوين بالحروف " أقدم من ذلك بكثير " فالأوتار الخمسة التى عمل على أساسها، تدل على مرحلة من تطور العود كانت قد إنقضت منذ زمن طويل إذ هو من مبتكرات المسلمين الذين كانوا يلجأون فى تسجيل النغمات إلى التدوين الجدولى القائم على الحروف الأبجدية أو على أسماء الأصابع حسب موضعها فى العزف على الدساتين، فقد استعمل الطريقة الأولى كل من الكندى فى رسائله والفارابى فى الموسيقى الكبير وابن زيله فى كتابه الكافى فى الموسيقى، واستعمل إبن سينا الطريقة الثانية فى جوامع علم الموسيقى من كتاب الشفاء وكذلك الكندى فى بعض المرات.

وقد لجأ الموسيقيين لإستخدام الحروف الأبجدية فى التعبير عن النغمات بأسلوبين :

الأسلوب الأول :

إتباع تسلسل هذه الحروف على الشكل الآتى :

(ا ب ج د هـ و ز ح طـ ى كـ ل) وهى طريقة سار عليها الكندى.

الأسلوب الثانى :

إتباع قيمة الحروف العددية بالوقوف المبدئى عند الياء وهى تساوى عشرة، ثم الإضافة إليها من الحروف الأولى ما يزيد قيمتها على هذا النحو :

أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ى	يا	يب	يج	يد	يه
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥

وهى الطريقة التى سار عليها الحسن بن زيله.

وقد إستعمل الأوربيون فى مرحلة تعريب موسيقاهم هذا التدوين الجدولى، إذ إهتم الكونت هرمانوس كونتراكوس بمؤلفات الكندى الموسيقية، ونقل عن كتابه النوتة الموسيقية.

وإستمرت أوربا تستخدم هذا الأسلوب حتى القرن الثامن عشر، وهو " البداية التى أضاءت الطريق أمام أوربا لإستكمال التدوين الذى تحدد به درجة النغمات وتضبط أزمنة الألحان وإيقاعاتها "

على أن المقاطع الصولفائية (فا FA مىMI رىRE دوDO سى SI لا LA صول SOL) التى يقال أن الموسيقى الإيطالى جيد فون أرتزو قد أخذها عام ١٠٢٦م عن نشيديوحنا، فمن المحتمل أن تكون مأخوذة عن الأحرف العربية (دال راء ميم فاصاد لا م سى) التى نجدها مع غيرها فى مقطوعات من الموسيقى اللاتينية فى القرن الحادى عشر.

ثالثا : المصطلحات والالات :

وهى بدورها تكشف عن مدى التأثير الذى أحدثتة الموسيقى العربية الإسلامية فى أوروبا عبر الأندلس ومنها نذكر :

Alalas : بمعنى الغناء وهو مأخوذ من (ياليل)

Oleole : الله الله (هتاف)

Travadar : الغناء فى الأسبانية (كلمة مأخوذة إسم الفاعل)

ومن أسماء الآلات نذكر :

Pandero البندير	Bucca البوق	Adufe الدف
Rubeba الرباب	Luth العود	The Kanoon القانون
Nacire النقارة		

كما أن هناك آلات كثيرة إنتقلت إلى أوروبا عن طريق المسلمين وإن لم يكن فى إسمها ما يثبت ذلك، ومن الثابت أن جميع الآلات الموسيقية مصدرها الشرق إنتقلت منه إلى آروبا، الآلة الوحيدة التى كانت تعتز أوربا بأنها من مبتكراتها هى آلة " البيانو " ولكن ثبت أيضا أن هذه الآلة مصدرها عربى أندلسى وهو آلة الشقير Echiquier وكان يطلق حتى القرن الرابع عشر على آلة صغيرة ذات مفاتيح سوداء فبيضاء على التوالى على المنضدة أثناء العزف وتعتبر هذه الآلة إحدى الحلقات الأولى التى تطورت منها آلة البيانو ويعتقد أن هذه الآلة من مبتكرات زرياب غير أن آلة القانون هو أصل البيانو.

* * *

الأصول الأولى لنظريات الموسيقى العربية

فى منتصف القرن التاسع ونهاية القرن العاشر، بدأ تأثير كتابات الإغريق عن الموسيقى التى ترجمت إلى العربية فى الظهور ومنها كتب أرسطو وإقليدس وبطليموس، ومن أبرز المترجمين كان الكندى. وهناك بعض المقتطفات التى إقتبسها علماء العرب ذات قيمة علمية كبيرة.

وجاء بعد الكندى من المتأثرين بالمدرسة الإغريقية السرخسى ومنصور بن طلحة والفارابى صاحب كتاب (الموسيقى الكبير) ثم إبن سينا وإبن الهيثم وإبن باجة وإبن رشد.

وللفارابى دور كبير فى دعم الدور الثانى لمدرسة شراح الإغريق حيث حاول أتباع الطريقة الموسيقية اليونانية فى الموسيقى العربية، لعبت الآثار الموسيقية للفارابى دورا هاما إلى جانب أثار الكندى وإبن سينا وإبن المنجم لاسيما بعد أن ظهرت المدرسة المنهجية بالإضافة إلى أثار صفى الدين الآرموى التى تممت القواعد الأساسية للموسيقى العربية.

ويتركز دور مدرسة شراح الإغريق فى وضع قواعد الموسيقى العربية ومناهجها وسلالها وضروب إيقاعاتها وجميع مستلزماتها.

كان الكندى المعلم الأول لمدرسة الشراح الإغريقيين، فكان أول من تحدث فى علم الهارمونى، فقد وجد فى (رسالته العظمى فى التأليف) تمرين لتعليم عزف آلة العود بأسلوب تعدد التصويت.

وكانت آلة العود هى الآلة الرئيسية عند العرب، إتخذها كافة الباحثين النظريين وسيلة لشرح نظرية الموسيقى.

الكندى (٨٠١ - ٨٦٤م)

هو أبو يوسف يعقوب بن إسحاق بن الصباح بن عمران، ووالده إسحاق أمير الكوفة فى عهد (المهدى - الهادى - الرشيد) .

تهيأت للكندى أسباب البحث وسبل الدراسة فدرس فى صباه القرآن الكريم وتفقه فى علوم الدين والمنطق والكلام على يد علماء الكوفة ثم سافر الى بغداد فارتشف الوان المعرفة بشتى إختصاصاتها وإستفاد من خزائن بغداد ومصادرها العلمية والأدبية ففى بغداد بدأ مرحلة التثقيف الذاتى وظهرت بوادر نبوغة فانتدبه المأمون لنقل العلوم السريانيه إلى العربية .

ويعتبر الكندى أول من أدخل الموسيقى إلى الثقافة العربية فأصبحت ضمن مناهج الدراسة العلمية وجزءا من الفلسفة الرياضية.

السلم الموسيقى العربى عند الكندى :

الكندى هو أول من ذكر فى مخطوطاته السلم الموسيقى وكانت بحوثه الأساس لمن جاء بعده من الفلاسفة الموسيقيين.

ووصف الكندى السلم الموسيقى العربى بأنه يشتمل على أثنى عشر نغمة وهو بذلك يشبه ما نعرفة فى العصر الحديث بالسلم الكروماتى. وقد استخدم الكندى فى طريقة تدوينه للسلم الحروف الأبجدية (أ ب جـ د هـ و ز ح ط ي كـ ل) مع إعادتها حتى إكمال الجمع التام واعتمد فى شرحه للسلم الموسيقى على آلة العود التى كانت الآلة الموسيقية الرئيسية عند العرب وقام بإضافة الوتر الخامس للعود (الزير الثانى) فرضا أو نظريا لإستكمال الجمع ذى الكل مرتين.

وقد بنى سلم الكندى على أساس أطوال الأوتار وأبعاده مطابقة لأبعاد السلم الفيثاغورثى اليونانى القديم.

نظريات الكندى :

- تقسيم السلم الموسيقى إلى (١٢) مسافة.
- بدأ بتسمية النغمات بالحروف الأبجدية.
- جعل النغمات تقع فى ديوانين (سلمين موسيقيين).
- المقامات عنده سبعة والإيقاعات ثمانية.
- خرج بالموسيقى إلى مجال الألوان وتأثيرها على النفس.

مؤلفات الكندى كما وردت فى فهرست إبن النديم :

١ - رسالة فى ترتيب النغم.

٢ - رسالة فى الإيقاع.

٣ - رسالة فى صناعة الشعر.

٤ - رسالة فى المدخل الى صناعة الموسيقى.

٥ - رسالة فى الأخبار عن صناعة الموسيقى.

٦ - رسالة فى خبر صناعة التأليف.

إرتباط الموسيقى بالفلك عند العرب من خلال مخطوط الكندى (رسالة أجزاء خبرية فى الموسيقى).

خصص الكندى فى رسالته الفصل الأول عن :

مشاكلة أوتار العود الأربعه لإرباع الفلك وأرباع البروج وأرباع القمر وأركان العناصر ومهب الريح وفصول السنة وأرباع الشهر وأرباع الأسنان وقوى النفس المنبثقة فى الرأس وقواها الكائنة فى البدن وأفعالها الظاهرة فى الحيوان.

وحيث أن آلة العود قد إحتوت على أربعة أوتار (البم - المثلث - المثنى - الزير) فقد ربط بين ذلك وما يلزمه فن حركات النفس وإنتقالها من حال إلى حال بخواص حركات الأوتار على حسب ما قدمه من طبعها أو مناسباتها ما يكون ظاهر الحس منطبعا فى النفس، وفى الفصل الثانى من نفس المقاله تناول الكندى ما يصل إلى النفس بالحاسة البصرية من قوى مزاجات الألوان.

آلة العود عند الكندى:

تعتبر آلة العود، هى الآلة التى إعتمد عليها الكندى فى تطبيق نظرياته الموسيقية، وكان العود المستخدم أنذاك أصغر حجما حيث بلغ حوالى ثلاثة أرباع العود الحالى .

وكان يتركب من أربعة أوتار هى من الغلظ للحدة :

البم - المثلث - المثنى - الزير

والتى يطلق عليها الآن عشيران - دوكاه - نوى - كردان.

ولكن الكندى قام بإضافة وترا خامسا من الناحية النظرية، حتى يتمكن من الحصول على نغمات (الذى بالكل مرتين) أو ما يسمى حالياً بالأوكتافين.

إذ أصبح ترتيب أوتار العود بعد إضافة الوتر الخامس على الترتيب التالى :

البم - المثلث - المثنى - الزير الأول - الزير الثانى.

* * *

الفـــارابى

[(٨٧٠ - ٩٥٠م) - (٢٥٩ - ٣٣٩هـ)]

هو أبو نصر محمد بن طرخان، لقب بالفارابى لمولده بمدينة (فاراب) من أصل تركى، هاجر الى بغداد، ونبغ هناك، تأثر بأستاذه الكندى من حيث الأبحاث الإغريقية واليونانية، أجاد التركية والفارسية بجانب اللغة العربية فإستطاع أن يترجم الكثير منها إلى اللاتينية، فأطلق عليه العرب (الفارابيوس)، لتأثيره على الثقافة الأروبية فى العصور الوسطى.

مارس الفارابى فنون الموسيقى والغناء منذ صباه فأتقن عزف العود، وصناعة الموسيقى، وله كثير من الكتب ومن أشهر مؤلفاته فى مجال الموسيقى، كتابة العظيم "الموسيقى الكبير" تناول فيه كل ما يخص الموسيقى من نغم وإيقاع وآلات موسيقية، كما قسم فيه صناعة الموسيقى إلى قسمين :

(أ) الموسيقى النظرية (هى الهيئة التى تنطق عامة بالألحان ولواحقها عن تصورات وأحاسيس صادقة سابقة فى النفس).

(ب) الموسيقى العلمية (إحداث ألحان أو صياغتها، أى الحان تم صياغتها ومحسوسة للسامع، وأخرى تم صياغتها وتركب الألحان فقط. كما تناول فى كتابة (الموسيقى الكبير) أيضا، المخلوطات من النغم (تعدد التصويت).

آلة العود عند الفارابى :

أجزاء الآلة :

(أ) المكان المستدق (عنق العود)

(ب) الدساتين (مواضع العفق على الأوتار) وهى أربعه.

(جـ) المشط (قطعة خشبية بها ثقوب حسب عدد الأوتار، قريبة من قاعدة الآلة، تثبت فيها الأوتار).

(د) المكان الواحد (بيت الملاوى) جزء يثبت فى نهاية عنق العود بها مفاتيح يربط فيها الطرف الثانى من الأوتار.

(هـ) الأنف، ما بين بيت الملاوى وعنق العود بها حزز تمر عليها الأوتار.

وآلة العود عند الفارابى مثلها كان عند الكندى من حيث عدد الأوتار حيث بلغت خمسة أوتار (الوتر الخامس = الزير الثانى) نظريا لإتمام الجمع التام (الذى بالكل مرتين).

آلة الطنبور عند الفارابى :

شكل من أشكال العود طويلة العنق، ذو صندوق كروى أو نصف بيضاوى مصنوع من الخشب، يشد عليه وتران أو ثلاثة، وهو نوعان :

(أ) الطنبور البغدادى (طنبور عربى).

عرف فى العراق غربها وجنوبها، وهو صغير الحجم، يشد عليه وتران فى قائمته (الزيبة) متساويان فى الغلظ، يمران على قطعة خشبية صغيرة، وله ستة دساتين ثابتة.

(ب) الطنبور الخراسانى.

عرف فى بلاد شرق خراسان وشمالها وهو كبير الحجم عن الطنبور البغدادى، ومنه ما يسمى (بزرك) (البزق) وهو طنبور تركى.

وهو فى أوتاره مثل الطنبور البغدادى، الإختلاف فقط فى عدد الدساتين، فهى كثيرة فى الطنبورالخراسانى وقد تتبدل أماكنها، والدساتين المثبتة خمسة فقط.

قــال الفــارابى :

أصناف الالحان وغاياتها ثلاثة :

١ - الالحان الملذة وهى التى تكسب النفس لذة .

٢ - الالحان المخيلة. وهى التى تفيد النفس تخيلات.

٣ - الالحان الانفعالية وهى التى تحدث عن الإنفعالات.

أما الالحان الغنائية فهى توافق غريزة طبيعية فى طلب اللذة أو التخيل أو الإنفعال وهذه كلها من غايات الالحان.

ولعل الاوروبيين فى العصر الحاضر لم يخرجوا اطلاقا عما حدده الفارابى عندما قسموا الموسيقى إلى :

(أ) موسيقى بحتة وهى تأليف يستند الى قوانين الموسيقى وتألفاتها وانتقالاتها وتسلسل اجزائها بدرجة قوية من المنطق والجمال.

(ب) موسيقى مقيدة بموضوع " موسيقى البروجرام " وهى تأليف يستند الى تصوير موضوع محسوس.

إخوان الصفاء :

مجموعة تألفت فى القرن الرابع الهجرى، موطنها العراق، ولم يعرف من أشخاصها إلا خمس، كتبوا عن الموسيقى وبحثوا فى صياغتها وأصلها وامتزاج الأصوات وتنافرها، وأصول الألحان وقوانينها (فى الرسالة الخامسة) من رسائلهم التى تبلغ (٥٢) رسالة فى شتى العلوم

ابن سينا (٩٨٠ - ١٠٣٧م)

هو الشيخ الرئيس الوزير الطبيب الفيلسوف الموسيقى أبو الحسين بن عبد الله بن سينا ولد فى بخارى درس علوم الرياضة والمنطق وعلم الكلام والفلسفة والطب.

برع فى الموسيقى حتى أصبحت كتبه مع كتب الفارابى أساس العلوم الموسيقية العربية فى الأندلس.

الموسيقى عند إبن سينا علم من علوم أربعة، هى :

الحساب / الهندسة / الفلك / الموسيقى.

معظم كتبه جاءت فى الطب والموسيقى، ومن أشهر رسائلة فى الموسيقى، نذكر " جوامع علم الموسيقى " من كتاب الشفاء، قسم الرياضيات وكتاب النجاة وهو مختصر فى علم الموسيقى.

إحتوى جوامع علم الموسيقى لإبن سينا على خمس مقالات، هى :

النغمات / الأبعاد / الأوزان / الإتفاقات / الأجناس. وتناول ابن سينا علم تعدد التصويت، أى علم توافق الأصوات وأخذته عنه أوربا.

تحدث إبن سينا عن علم الهارمونى ومزج الأصوات بعضها ببعض وإتفاقها بقوله " " يمكن مزج صوتين بأدائهما معا فى إنسجام توافقى وأحسن ما ينتهى إليه فى ذلك الجمع بين الأساس وجوابة وبين البعد الرابع والبعد الخامس ".

غير أن هذا العلم قد سبقه إليه أبو يوسف أبو يعقوب إسحق الكندى فى القرن الثانى الهجرى فى كتابه (الرسالة العظمى فى التأليف) لقد عرف الغرب هذا العلم فى القرن العاشر على يد العالم الإيطالى **(هو كبالد)** الذى يلقبه الغربيون بوالد الهارمونى، ثم جاء فى القرن الحادى عشر الراهب الإيطالى (كويدو الآريتزى) وسار على نهج سلفة ويلاحظ ان إبن سينا وهو كبالد وجدا فى القرن العاشر معا، واحد فى المشرق والآخر فى المغرب، ولكن العرب فى هذا العلم كانوا هم السباقين إلى إكتشافة كما هو واضح فى آثار الكندى.

ولعل فيمـا ذكره إبن سينا فى كتاب النجاة تحت عنوان (محاسن اللحن) ما يضع أمام التاريخ صورة واضحة لمبادىء علم تعدد التصويت الذى وصف إبن سينا منه أنواعاً مختلفة، منها قوله.

"وأما التركيب فإن تخلط بالنغمات الأصلية فى فقرة واحدة نغمة موافقة لها، وأفضل ذلك ماكان من الأبعاد الكبار، وأفضلة الذى بالكل ثم الذى بالأربع".

ولئن أعتبر ابن سينا تعدد التصويب من محاسن اللحن لامن أساسياته فكذلك كان الشأن فى استخدام أوربا لهذا النوع من تعدد التصويت إذ اعتبرته هى الأخرى فى بداية استخدامها له من محاسن اللحن.

* * *

الأصفهانى وكتابه الأغانى

(٢٨٤هـ)

كان الغناء الأداة التى إستخدمها أبو الفرج الأصفهانى فى كتاب الأغانى ، لتخليد آداب اللغة العربية مفاخرها، وحفظ طرائف علومها وبدائع فنونها.

وقد إلتزم أبو الفرج فى كتابه، أن لا يترجم لشاعر أو يؤرخ لخليفة، أو يسجل واقعة، إلا إذا كان الغناء أصلا لهذا كله. ولم يقتصر هذا الكتاب فى الأدب على الجمع والرواية وترجمة الشعراء والمغنين والموسيقيين، ولكن من آياته فى الأدب أيضا، أسلوبه البيانى البليغ الذى رصع به كتابه وزين به روايته، وجعله مثلا أعلى من قوة البيان وسلامة التعبير وقوة الإقناع.

وكل الكتب التى تأخرت عن (الأغانى) إتخذت منه مرجعا للمعلومة الصحيحة والخبر اليقين، فهو من أوسع كتب التراجم ومن أهم مصادر تاريخ الحضارة الإسلامية (العصر الأموى العباسى).وأيضا من أهم مراجع تاريخ الأدب العربى ويقول ابن خلدون فى مقدمته عن هذا الكتاب :

" جمع فيه من أخبار العرب وأشعارهم وأنسابهم ودولهم ".

أبو الفرج الأصفهانى :

مولده :

ولد أبو الفرج بأصبهان عام (٢٨٤هـ) فى خلافة المعتضد بالله أبى العباس أحمد بن الموفق، ونشأ فى بغداد، التى كانت يومئذ أكبر مركز إسلامى حافل بالعلماء والمؤرخين والأدباء واللغويين، فإزدهرت فيها المعارف والعلوم والآداب.

قرأ أبو الفـرج كتب العلوم والآداب، وإتصل بخـيرة علماء اللغـة والحديث والرواية، وأئمة النحو والأدب، فـأخذ عنهم الثقافـة والعلوم والآداب، ثم تفوق عليهم وصار زعـيما للحياة الأدبية المزدهرة فى بغداد، فوصلت شهرته الى سيف الدولة، فأتخذه من ندماء بلاطه.

ولم يكن أبو الفرج مجرد روائة، يروى الأخبـار، بل كانت له الكثير من الآراء النقدية التى يصح من خلالها أن يدرج بين رواد النقد.

وفـاتــه :

كانت وفاته فى بغداد، واختلف المؤرخـون فى تحديدها، فمنهم حددها عام (٣٥٦هـ)، والبعض الآخر حددها عام (٣٥٧هـ).

كتاب الأغانى :

صاغ أبو الـفرج بإسلوبه الرائع وفنه البـديع، صورة للحـياة الإجـتمـاعيـة والعمـرانية للحضارة الإسلامية فى كل من العصر الأموى والعصر العباسى.

وقد جـمع فى كتابه من أشـعار العرب فـى الجاهلية وصـدر الإسلام، وسجل الشـعر العـربى الذى غناه المغنون حتى زمـنه، وذلك عن طريق الرواية وحشـد الأخبـار، كمـا إهتم بنسبة كل شعر الى صاحبه ومـبدع لحنه، وبيان طريقته من الإيقاع والإصبع الذى نسب إليه، وما يتصل بذلك كله من إشتراك المغنين فى اللحن الواحد.

كمـا ترجم أبو الفرج فى كـتابه، لأكثـر المغنين المعروفين فى صـدر الإسلام والدولتين الأموية والعباسية .

هذا بالأضـافة الى أننا تعـرفنا من خلال كـتابه عـلى الغناء العربى وأصـوله وتقاليـده وآلاته.

وبعد كتاب الأغانى إحدى كتب التراجم، لأنه ترجم لأكثر من ربعمائة من أعلام الشعر العربى، كما يعتبر كتابا للتاريخ إعتمادا على كثرة الأخبار والأحداث التاريخية التى تضمنها، كما أنه كتب الأدب، نظرا لما إحتواه من تراث الأدب العربى، كما يعتبر أيضا مصدرا هاما للموسيقى والغناء العربى، لما إحتواه من مختلف المسائل المتعلقة بالنغم والإيقاع والغناء قديمه وحديثه وأعلامه والآلات الموسيقية كذلك.

تكوينه الفنى :

إن ماكتبه أبو الفرج فى الغناء من أخبار المغنين وصناعة الغناء، يدل على دقة وعمق ودراية وتكوين فنى جيد، فهو يجنح نحو مذاهب القدامى فى الغناء، كما أنه عدو المحدثين منهم، حيث يرى أنهم أفسدوا الغناء.

والثقافة الغنائية لأبو الفرج، واضحة من إهتمامه بهذا اللون وتأليفه فيه أكثر من كتاب، فله كتاب، (مجرد الأغانى)، بالإضافة لكتابه الكبير (الأغانى)، كما أن له رسائل عديدة فى النغم وأصول الموسيقى. ولا شك أن إهتمام أبو الفرج بالغناء، إنما يرجع أساسا إلى إهتمام البيئة العراقية فى ذلك الوقت، فقد كان الخلفاء والأمراء والولاة من أوائل الذين تعلموا الغناء.

الأصوات المختارة من خلال كتاب الأغانى :

فى عصر الرشيد امر ابراهيم الموصلى واسماعيل بن جامع وفليح بن الفوراء بأختيارها من الغناء كله.

- بلغ عدد الأصوات المذكورة فى كتاب الأغانى ثلاثه الاف وأربع وخمسون صوتا.
- الأصوات المختارة ١١١ صوت، منها ٥ مكرر + ١٠ ليس لها عنوان.
- المجموع = ١١١ + ١٠ = ١٢١ صوت، = ١٢١ - ٥ = ١١٦صوت.
- الأصوات الغير مختارة = ١٨٨٦ صوت، أصوات مدونه بين السطور (١٠٥٠ صوت).

- أصوات فى الهامش = ٢ صوت، المجموع (كل الأصوات) = ٢٩٣٨ صوت

- الأصوات المختارة = ١١٦ صوت، الأصوات الغير مختارة = (٣٠٥٤) صوت

ملحنى المائه صوت المختارة:

إبن محرز	إبراهيم الموصلى.	إسحق الموصلى
عبيد بن سريج	معبد	محمد بن عائشة
الغريص	الهذلى	حنين
طويس	قفا النجار	سياط
أبو سعيد	مالك الطائى	دحمان الأشقر
أبو كامل الغزيل	سلامة القس.	

المجارى اللحنية(الأجناس) للا صوت المختارة:

فى مجرى الوسطى (بالوسطى فى مجراها) + مطلق فى مجرى الوسطى.

فى مجرى البنصر (بالبنصر فى مجراها) + مطلق فى مجرى البنصر

بالسبابة فى مجرى البنصر + بالسبابة فى مجرى الوسطى

بالخنصر + بالوسطى + بالبنصر.

ضروب الإيقاع فى المائه صوت المختارة (الإيقاعات)

١ – ثقيل أول (من الثقيل الأول). ٢ – خفيف ثقيل أول (خفيف الثقيل الأول) .

٣ – ثقيل. ٤ – ثانى ثقيل (من الثقيل الثانى).

٥ – خفيف ثقيل (خفيف الثقيل الثانى) (الماخورى).

٦ - من القدر الأوسط من الثقيل الأول. ٧ - من القدر الأوسط من الثقيل الثانى.

٨ - من القدر الأوسط من الثقيل. ٩ - هزج (من الهزج).

١٠ - هزج خفيف. ١١ - رمل (من الرمل).

١٢ - خفيف رمل (رمل خفيف).

نماذج من المصطلحات الموسيقية من كتاب الأغانى :

الزير :

هو الوتر الأول من الجهة السفلى على صدر العود وهو الوتر الحاد، وكان الحكماء من العرب يضعـونه فى المدينة الأولى من الطبائع الأربع وحكمه فى الـطبيعة عندهم من طبـيعة النار، وهى أقرب الأجسام إلى الفلك.

المثنى :

هو ثانى أوتار العود من ناحية الحدة، وطبيعته الهواء.

المثلث :

هو ثالث أوتار العود وأوسطها، وطبيعته الماء.

البم :

وهو أول أوتار العود من الجهة العليا، أى أولها من الطرف الأثقل وطبيعته الأرض.

المجرين :

(أ) مجرى البنصر، ويندرج عليه (المطلق - السبابة - البنصر - الخنصر) .

(ب) مجرى الوسطى، ويندرج عليه (المطلق - السبابة - الوسطى - الخنصر).

المطلق : المراد به مطلق الوتر دون قيد.

السبابة : المراد بها، وضع الإصبع الأول مما يلى الإبهام على الدستان الأول على رقبة العود ويقع على نسبة ($\frac{٨}{٩}$) من مطلق الوتر.

الوسطى : الإصبع الثانى مما يلى السبابة، ويوجد أربع وسطيات للنغم.

البنصر : الإصبع الثالث مما يلى الوسطى على الدستان الثالث على رقبة العود، ويقع على نسبة ($\frac{٦٤}{٨١}$) من مطلق الوتر.

الخنصر : وهو الإصبع الرابع ويقع على نسبة ($\frac{٣}{٤}$) من مطلق الوتر وبينه وبين البنصر النسبة ($\frac{٢٤٣}{٢٥٦}$) وهو أيضا نغمة مطلق الوتر الذى تحته من ناحية الحدة بعد المدة : وهو إسم آخر للبعد الطنينى.

البعد الطنينى : هو البعد الكامل الذى يقع بين درجتين متتاليتين من ناحية الحدة أو الثقل، مثل البعد الذى بين المطلق وسبابته على نسبة ($\frac{٨}{٩}$).

الجنس ذو المدتين : له عدة أنواع ويشمل بعدين طنينين، وفضلة أو بقية.

الجنس القوى المستقيم : له عدة أنواع، ويشتمل على بعد طنينى ومجنبين.

الدساتين : نوع الأربطة تشد على رقبة العود، كان العرب يستخدمونها فى الطنبور، وتستخدم فى آلة البزق فى الوقت الحالى.

الـــزم : ضغط الوتر بالإصبع على دستان السبابة فوق (العنق) ولذلك يقال مزموم للجنس الذى أساسه نغمة السبابة.

الأصول : الأسس التى تبنى عليها أجناس النغم والإيقاع :

(أ) المتصل فى الجمع، وهو ما يجمع بين جنسين متصلين.

(ب) المنفصل فى الجمع، وهو ما يجمع بين جنسين منفصلين.

المو صل والمفصل فى الإيقاعات :

(أ) الموصل، هو الحادث بين نقرات متساوية الأزمنة تباعا ويسمى الإيقاع الموصل.

(ب) المفصل، هو الحادث من أزمنة غير متساوية.

الثقيـــل : إسم عام يشمل عدة إيقاعات، أو ما يدخل تحته من الوصف بأنه ثقيل الأزمنه.

الخفيف : إسم عام يشمل عدة إيقاعات، أو ما يدخل تحته بوصفه بأنه خفيف الأزمنه.

الرمــل : سمى رملا لأن إيقاعة يميل قليلا إلى الإسراع.

الهــزج : سمى هزجا تشبيها له بهزج الصوت، والتهزج تردد الصوت.

الإستهلال : هو الإبتداء - بداية الغناء.

الصـوت : براعة المطلع فى النظم والنثر وهو أن يكون مطلع الكلام دالا على غرض المتكلم من غير تصريح بل بإشارة لطيفة إلى الغرض، وسمى بذلك لأن المتكلم يفهم غرضه من كلامه عند رفع صوته به، ورفع الصوت فى اللغة هو الإستهلال، وفى الغناء هو الشعر الملحن على النغم والإيقاع.

القيـــان : جمع قينة (الأمة المغنية) أو (غير المغنية)

شد الطبقة : التسوية والإرتجال الغنائى (كالليالى أو الموال)

الجنس القوى : يقصد من مطلق وتر البم (العشيران) إلى سبابة المثنى (جواب النغمة) حالياً نغمة الحسينى.

الحـداء : هو أصل من أصول الغناء العربى، وهو نوع من الغناء البسيط يؤدى بهمهمة تخفف غناء الإرتحال وهذه الهمهمات عبارة عن نبرات وقطع متساوية، عندما تصغى إليها الإبل تجد فى سيرها.

الرجـز : أضاف العرب شعر الرجز على الحداء فكان ملائما له، يتغنى به الراعى فوق راحلته بجانب ما يصاحب ذلك من همهمات للرجز (الحداء) لخفة الحركة.

صفى الدين الآرموى : (٦١٣هـ-١٢١٦م)

هو صفى الدين عبد المؤمن بن يوسف بن فاخر الآرموى البغدادى الموسيقار الشاعر الأديب الخطاط ، إشتهر ولمع فى أواخر الدولة العباسية وأوائل العهد المغولى ، ولد تقريبا فى (٦١٣هـ - ١٢١٦م) فى (أرميه) مدينة أذر بيجان ، وقدم إلى بغداد أيام المعتصم (٦٤٠-٦٥٦ هـ) .

كان للآرموى معرفة كبيرة بسائر العلوم ، ولكن نبوغه وإبداعه كان فى الموسيقى وعلومها .

أثر الآرموى على الموسيقى العربية :

- إستحدث سلما موسيقيا عربيا مكونا من (١٨) نغمة و (١٧) بعدا .
- قسم البعد الطينى إلى ثلاثة أبعاد محصورة بين أربع نغمات .
- كتب الآرموى الألحان بطريقة ذات ضوابط وقياسات فنيه ، إستعمل فيها الحروف الأبجدية والأرقام ، كذلك أول من ثبت النوته الموسيقية من اليسار إلى اليمين.
- أول من وزع أبيات الشعر على النوته الموسيقية مع وضع عدد الضربات تحت كل نغمة بالأرقام .
- أول من أطلق على البعد الطينى (طـ) وعلى البقية (ب) ووضع حرف (ج) وسمى بعده (المجنب).
- كان أول من صور الأدوار (المقامات) .
- كان أول من ذكر أسماء للأدوار والأوازات ، والتى كانت تسمى من قبله بأسماء الأصابع والدساتين .
- تناول الناحية التأثيرية للمقامات .
- **نسب إليه إبتكار آلتين موسيقيتين ، هما :**

(أ) النزهة (ب) المغنى

مصطلحات الأرموى :

النغمة : صوت لابث زمانا ما ، على حد ما من الحدة والثقل .

الدساتين : علامات توضع على سواعد الآلات ذوات الأوتار ، ليستدل بها على مخارج النغم من أجزاء الوتر .

البعد : مجموع نغمتين مختلفتين فى الحدة والثقل ، وكل نغمتين إذا جستا معا ، فإما أن يتفقا أو يتنافرا ، فإن إتفقا فهو البعد المتفق ، وإن تنافرا فهو البعد المتنافر .

الأدوار : (المقامات الأساسية) وهى إثنى عشر دورا :

العشاق - النوى - البوسليك - الراست - العراق - الأصبهان - الزيرافكند - البزرك - الزنكولة - الرهاوى - الحسينى - الحجازى .

الأوازات وعددها ست : الكواشت-السلمك-الشهنار-المابة-النوروز-الكردانية.

طبقات الأدوار : التصوير (الإبدال).

الإيقاع : جماعة نقرات بينها أزمنة محدودة المقادير .

مؤلفات الأرموى :

١ - **كتاب الأدوار** : إشتمل (١٥) فصلا ، إحتوت بحوث فى الأنغام وتسوية أوتار العود والدساتين والأدوار ، والأنغام وتأثيرها على النفس ، وطريقة تسجيل اللحن وضبطه بالحروف .

٢ - **الرسالة الشرفية فى النسب التأليفية** : إشتمل على (٥) مقالات فى علم الصوت وأوتار الآلات ، وشرح الإيقاع وأزمنته ، وعلاقته بالميزان الشعرى والربط بين تفصيلات العروض ونقرات الإيقاع .

٣ - **الإيقاع** : تناول فيها الإيقاع بجوانبة المختلفة باللغة (الفارسية) .

٤ - **علم العروض والقوافى والبديع** : تناول فيه بحور الشعر وقوافيه والبلاغة .

مدارس الغناء العربى

إنقسم موسيقيو البلاط فى عهد هارون (٧٨٦ -٨٠٩) إلى معسكرين متعادلين.

المعسكر الأول يقودة ابراهيم الموصلى والمعكسر الثانى يقودة إبن جامع .

يمثل المعسكر الأول **المدرسة القديمة** (التقليدية) فى الغناء العربى ، ويمثل المعسكر الثانى المدرسة الحديثة (التجديدية) للغناء العربى ، وبوفاة كل من إبراهيم الموصلى وإبن جامع تقلد زمام الأمور فى المدرستين على النحو الآتى :

- **المدرسة القديمة (إسحق الموصلى) .**
- **المدرسة الحديثة (ابراهيم بن المهدى) .**

الأسس الفنية للمدرسة التقليدية فى الغناء :

ضمت هذه المدرسة بزعامة إسحق الموصلى ، عريب وجواريها والقاسم بن زرزور وولده ، وبذل الكبرى وما أخذ عنها من جوارى ، وجوارى البرامكة وغيرهم مثل آل هاشم وآل يحى إبن معاذ وآل الربيع .

و ضع إسحق :

- القواعد والأصول الاساسية للغناء .
- ضبط الأوزان ورتب وصف الإيقاعات على نهج الأقدمين .
- أحكم الأجناس بكل دقة وعمق وتنسيق .
- الأهتمام بالزخارف اللحنية .
- الإعتماد على السلمين العربى والفيثاغورثى .

الأسس الفنية للمدرسة الحديثة (التجديدية) :

لقبت هذه المدرسة بالمدرسة (الإبداعية الرومانتيكية)، قادها ابراهيم بن المهدى وضمت من الرواد مخارق وعلوية وزرياب وقد سيطرت هذه المدرسة على الحياة الفنية تماما بعد وفاة إسحق الموصلى ، لتناسبها مع تيار العصر الإجتماعى والسياسى العام .

- جعل الغناء يلائم روح العصر من الناحية السياسية والإجتماعية .

- الخروج عن كل ما هو معقد فى طريقة الغناء .

- المزج بين الأسلوبين العربى والفارسى فى الغناء .

- ضغط النغمات وتغيير الإيقاعات والعبارات فى إتجاه نحو البساطة وإختصار زخارف الغناء الحجازى الثقيل .

- التجديد فى الألحان القديمة والتحوير فيها .

إستخدام السلم الفارسى إلى جانب السلمين العربى والفيثاغورثى .

مدرسة زرياب الغنائية :

كان الملحن يضع موسيقاه ، ويأتى الوشاح وينظم موشحا يتلاءم مع وزن التلحين، أو يأخذ الملحن الموشح الموزون ويقطع كلماته تبعا لحروف المد والإقتصار والسكون والترنم، وحتى يستقيم له الميزان مع النص الشعرى يبدأ فى إيجاد اللحن بعد إختيار الطبع (النغمة) المناسب ، فيلبس الكلمات المتقطعه الموزونة ألحانه الجديدة **ويقول الجاحظ** :

"والعرب يمتاز غناؤها فى الموشح بأنها تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة ، فتضع موزونا على موزون".

أنشأ زرياب معهده الموسيقى فى الأندلس ، فأصبح وللمرة الأولى أصولا وقواعد يعتمد عليها أسلوب الغناء العربى ، وكان المتبع قبل زرياب فى تلقين الألحان أن يكرر المعلم

اللحن لطلابة حتى يحفظوه ، ولكن زرياب وضع مراحل ثلاث يتم خلالها حفظ الموشح الغنائى على النحو الآتى :

المرحلة الأولى :

يقرأ الطالب الشعر وينقر إيقاعه على الدف حتى ينضبط الإيقاع الشعرى .

المرحلة الثانية :

غناء اللحن فى شكلة البدائى الساذج بدون حليات أو زخارف .

المرحلة الثالثة :

التعرف على حليات اللحن وزخارفة ليكسو بها اللحن الذى غناه .

إختبار زرياب للإستعداد الغنائى : (إختيار الموهوبين)

أولا : تصنيف الأصوات حسب قدرتها من خلال الإختبار الآتى :

- يجلس الطالب، ويصيح بأعلى صوته من فاه بكلمة (يا حجام) ليتبين مخارج الحروف .

- ترديد (آه) على مختلف درجات السلم الموسيقى .

إذا ثبتت صلاحية الطالب فى ذلك الإختبار ، وضعة ضمن الموهوبين وبدأ يلقنه الغناء ، وكان يقسمهم إلى مجموعات تبعا لطبيعة أصواتهم .

أسلوب زرياب لعلاج عيوب الصوت :-

إبتكر زرياب أسلوبا ليكشف من خلاله عيوب الصوت ثم يبدأ فى علاجها ، وهذا الأسلوب يقوم على الآتى :

- يأمر زرياب الطالب بالجلوس على وسادة مدورة ، أو متكأ عال كالمنبر، فإذا جهر صوته فاز بإنضمامه للموهوبين ، وإذا كان صوته لين (ضعيف) يطلب منه زرياب أن

يشد على بطنه عـمامه ، ليصـبح صوته قويا ، إذا كانت عـادته زم أسنانه عن النطق أمره بأن يدخل فى فمه قطعــة خشـبية عرضـها ثلاثة أصـابع ولا يخرجها إلا بعـد ثلاثة أيام لتنفرج فكاه .

أنواع الغناء عند العرب ثلاثة هى :

(أ) **النصب** : أول أنواع الغناء عند العـرب، وهو غناء الركـبان والفـتـيان سـماه إسـحق (المراثى).

(ب) **السناد** : غناء لاحق لغناء النصب، ثقيل ذو ترجيع كثير النغمات والنبرات

(جـ) **الهزج** : غناء خـفيف طروب يرقص عليـه ويمشى بالدف والمزمـار، ويقول اسـحق أنه كان غناء العرب حتى جاء الله بالاسلام.

الإيقاع : (الأصول)

تتمثل الإيقاعات فى وحدات أو رموز تعـبر من أشكالها عن فقرات ذات ضغط قوى وأخرى لين، تكون فى مجموعها شكل الإيقاع.

والإيقاع هو تكرار ضربة أو مـجموعة ضربات بشكل منتظم تتقـبله الأذن، فهو تنظيم زمنى لحركة اللحن والباحثين فى علم الموسيـقى وقتنا هذا يسمون أصناف أدوار الإيقاعات جميعا (الأصول) والأوزان والضروب دون تحديد.

* * *

أشكال الغناء العربى وأساليبة

أولا : (ثنائيات غنائية)

غناء إثنان معا ، أو تناوب الغناء فيما بينهما فى قصيدة واحدة .

مثال : إبن سريج والغريض .

بدأ ابن سريج فنقر الدف وتغنى بشعر كثير ، ثم غنى ووقع بالقضيب ، وأخذ الغريض الدف فتغنى بشعر الأخطل ثم غنيا بلحن واحد .

مثال : غناء نافع وبديح صوت واحد ولحن واحد .

نماذج من الثنائيات الغنائية

(أ) سلامة وحبابة .　　　　(ب) سعده والزرقاء .

ثانيا : (ثلاثيات غنائية) .

غناء ثلاثة معا شعرا ولحنا واحدا ، من المغنيات فى مثل هذا النوع .

فرعه وبلبلة ولذه العيش .

ثالثا : (رباعيات غنائية) بمصاحبة الرقص :

مثال : إبن سريج يرقص ، ومعبد والغريض وإبن عائشه ومالك وفى يد كل واحد منهم عود.

رابعا : الغناء الجماعى :

مثل غناء جميلة الذى رددته مجموعة من الضاربين على العود بعد أن تغنت به (شعر امرىء القيس). أى لقنت لهم لحنا غنائيا جماعيا .

نماذج من الفرق الموسيقية :

(أ) مطرب وعازف .　　　　(ب) ثلاثين جارية يضربن وتغنين معا.

(جـ) عشرون جارية يضربن وتغنين معا .　　　　(د) عازفين (زامر وضارب عود) ومغنى.

(هـ) مغنى وعازف (إبراهيم الموصلى وبرصوم).　(و) جرادتان تعزفان وجارية تغنى.

الموسيقى والغناء فى العصر الفاطمى

[(٩٧٠ - ١١٧١ م) (٣٥٨ - ٥٦٧ هـ)]

حكم الإخشيديون مصر (٩٣٨ - ٩٦٩م) ثم نزع الفاطميون منهم الحكم ونقلوا حكمهم من المهدية إلى القاهرة، وكانوا يبذلون الجهد للتفوق على خلافة بغداد، فتقدم العلم والفن والآداب تحت حمايتهم وشجعوا الموسيقى والموسيقيين.

أقام الخليفة المعزلدين الله الفاطمى القاهرة عام (٩٦٩م) فاهتم بالفنون الجميلة وخاصة الموسيقى والغناء، وكان فى إتساع الدولة الفاطمية وما بلغة خلفاؤها من الثراء، ما مكن الموسيقى من تحقيق تقدمها، كما إمتزجت بحياة الشعب فى كثير من عاداته وتقاليده فقد عمد الحكام إلى تشجيع الحياة الفنية من موسيقى وغناء لإبعاد الناس عما يجرى داخل قصورهم وعن الإهتمام بالحياة السياسية، فكان (المعزلدين الله) عالما يستقبل الشعراء والفنانين ويشجع الموسيقى بالجوائز والهبات، وإمتدت ظلال الموسيقى العربية مع إمتداد الفتوحات فى عصر العزيز بالله، فكان للموسيقى فرقها المتعددة وألوانها الفنيه يتردد صداها فى مواكب الخليفة وفى أعياد الدولة ومواسمها، وتعبر بصورة عامة عن مدى ما بلغته هذه الدولة من الترف والثروة وعلى الرغم من أن الحاكم بأمر الله كان محافظا متشددا فإنه كان يشجع علماء الموسيقى على التأليف فى علومها وجمع أغانيها.

لقد أقام خلفاء هذا العصر حفلات جمعت بين جلال الملك وطرب الشعب وبهجته وكانت هذه الحفلات تقام فى القصر الشرقى الكبير مقر الخليفة الفاطمى وهكذا كان المغنى فى هذا العصر يجلس فى مجلس الملك، أعاد الفاطميون لمصر مجدها منذ عصر الفراعنة فقد أضاف العصر الفاطمى الى تاريخ مصر صفحة زاهية فيها من ألوان الشراء والبذخ ما ينطوى فى ذلك من ترف ونعيم.

فى ذلك العصر مثل الشعراء المصريون بيئتهم وطبيعتهم وروحهم وشعورهم، تمثيلا صادقا ولكنهم تشبهوا بأوصاف العباسيين فى الخمر والطبيعة والغزل وقد أستخدمت فى هذا العصر الموشحات، وأجادها الشعراء وعلى رأسهم الشاعر على إبن عياد السكندرى.

إهتم الخلفاء بالفنون الجميلة، وخاصة الموسيقى والغناء، فنجد المعز (٩٥٣ - ٩٧٥م) وعهده الذى عمه الطرب والترف، كذلك العزيز (٩٧٥ - ٩٩٦م)... أما الظاهر (١٠٢١-١٠٣٦م) فكان يميل للملاهى ميلا مفرطا، كما كان موسيقيا هاويا أنفق الكثير من الأموال على مغنياته.

أما المستنصر (١٠٣٦ - ١٠٩٤م) فقد كان ولعا بحبه للموسيقى والغناء، حتى أنه قد وهب إحدى قيناته المفضلات أرضا بجوار النيل تعرف بـ (أرض الطبالة) ثم المستعلى (١٠٩٤ - ١١٠١ م) فالآمر (١١٠١ - ١١٣١م) ووهب الأخير نفسه للموسيقى، وأكرم أبى الصلت أميه وكان ملحنا معروفا وعالما موسيقيا ثم كان الحافظ (١١٣١ - ١١٤٩م) وقد إبتكر طبيبه الخاص طبلا من نوع متميز يقال أن إيقاعاته كانت تشفى المريض مما يقاسيه، كما يحكى أن الظافر (١١٤٩ - ١١٥٤م) كان يلام، لأنه أعطى الموسيقى من العناية مالم يعطه للحكومة والسياسة، ولا تزال نسخه من كتاب الأغانى الكبير، كتبت خصيصا لهذا الخليفة.

ثم تلاة الفائز (١١٥٤ - ١١٦٠م)، والعاضد (١١٦٠ - ١١٧١ م) حتى كانت نهاية الدولة الفاطمية ويحدثنا التاريخ أن الرحالة الفارسى (ناصر خسرو) قد زار مصر فى هذا العهد، وكتب الكثير عن ترف الفاطميين ونهضتهم الفنيه.

بهذا أخذ الفن المصرى الإسلامى، يتألق فى جميع نواحية فكانت كل أيام هذا العصر أعيادا بما إبتكروه من حفلات جمعت بين جلال الملك وطرب الشعب وبهجته، وكثير من مظاهر الإحتفالات والتقاليد الموروثة الباقية حتى الآن مدينة بظهورها إلى هذه الدولة.

هذا التقـدم والإزدهار والترف، ربما يرجع إلى أن الدولـة الفاطميـة كانت تتـبارى مع الدولة العباسية حتى يكونوا عنوان عظمتها ومظهر فخامتها.

وزالت الدولة الفاطمية على يد صلاح الدين الأيوبى.

أعلام الموسيقى والغناء فى العصر الفاطمى :

- أبو الحسين محمد بن الطحان.

كـان من أشـهـر الملحنين والمغنين فى هذا العـصـر وله كـتـاب (جـامع الفنون وسلوه المخزون فى ذكر الغناء والمغنين) مخطوط بدار الكتب المصرية (٥٣٩ - فنون جميلة).

- نسب :

كانت من أشهر المغنيات فى هذا العصر، وقد وهبها المستنصر أرض الطباله

- على بن سعيد الصدفى :

شاعر أجاد العزف على آلة العود.

- إبن الهيثم :

كان من أكبـر الرياضيين الذين عرفتهم مـصر، وقد صنف فى الموسيقى كـتابه " رسالة تأثيرات اللحون الموسيقية فى النفوس الحيوانية "

أما الفـرق الموسيـقية فى العـصر الفـاطمى فهى تقـريبا نفس الفرق الـتى تواجدت فى العصر الأندلسى.

* * *

الموسيقى فى العصر الأيوبى

[(١١٧١ - ١٢٥٠ م)]

لقد إزدهرت الموسيقى والفنون عامة فى هذا العصر، ففى عهدى صلاح الدين الأيوبى (١١٧١ - ١١٩٣م) والعزيز (١١٩٣ - ١١٩٨م) راعيا العلماء، وحظى عندهما العلامتان الموسيقيان : أبو زكريا إلياس وأبو نصر بن المطران بمكانه عظيمة، تحولت الثقافة فى هذه المرحلة الى التأثر بالأفكار التركية.

ومما لاشك فيه أن مصر قد تميزت بارتباط الموسيقى بجميع مظاهر الحياة، وظهر ذلك من خلال المنشدين، والفرق الموسيقية الكبيرة المكونة من آلات الهارب والعود والناى، والعديد من الآلات الإيقاعية.

وصلت إلى أوربا جميع الفنون العربية، كالموسيقى والعمارة، وذلك من خلال الحروب الصليبية (١٠٩٥ - ١٢٧١ م)، والتى كانت السبب فى تعريف الغرب بالكثير من علوم وفنون العرب.

لقد إسترعى الأوروبيون الأغانى المصاحبة بالآلات الوترية والإيقاعية المتعددة الضروب، والزخارف اللحنية، وتفاعلت مع الموسيقى الأوروبية لتتبلور فى موسيقى القرن الثامن عشر كأسلوب مميز عرف بـ (الروكوكو).

إنتقلت إليهم آلات النفخ النحاسية المتعددة الأشكال والأحجام وأهمها آلة (الترمبون)، بالإضافة إلى آلة (القانون التى طورت إلى (الزيتر) و (السيمبالون) ومن الآلات التى عرفت فى هذا العصر آلتى (القوبو) و (الأوزان) من فصيلة آلة العود ومن أصل تركى دخلا مصر فى العصر الأيوبى وكان للأولى صدر كبير وخمسة أوتار مزدوجة، أما الثانية فلها ثلاثة أوتار، وتضرب بزخمة خشبية.

أعلام الموسيقى والغناء فى العصر الأيوبى :

إبن سناء الملك :

ولد فى القاهرة عام (٥٥٠ هـ) كان والده يعمل فى دواوين الفاطميين، إعتنى إبن سناء الملك كأكبر شاعر عرفته مصر فى القرن السادس الهجرى، بالموشحات التى جاءت ببساطة المزاج المصرى وأصالة الطابع، وكان لايبارى فى موشحاته بما جمع منها من ألفاظ عذبة ذات جرس ورنين.

عجيبة :

كانت تغنى بالجنك مصحوبا بالدف، كانت مغنية مصر على عهد السلطان الملك الكامل بن أيوب، وكان الكامل برغم تشددة مع أبناء جنسه، تحضر إليه وتغنية بالجنك مصحوبا بدف.

نماذج من الفرق الموسيقية فى هذا العصر :

- منشدون + هارب + عود + ناى + دف + طبل
- مطربة + قانون + دف
- مطربة + جنك + دف
- مطربة + قانون + عود + دف

* * *

الموسيقى فى العصر المملوكى

[(١٢٥٠ - ١٥١٧ م)]

فى هذا العصر يبدو أن الثقافة المصرية كانت ثقافة إسلامية متأثرة بالذوق المصرى، فقد عاشت مصر فى هذا العصر أزهى عصورها الأدبية، ويقول فى ذلك إبن خلدون :

".... وإختفى العلم بالأمصار الموفورة الحضارة، ولا أوفر اليوم فى الحضارة من مصر، فهى أم العالم، وإيوان الإسلام، وينبوع العلم والصنائع ".

وذلك يؤكد أن الحركة العلمية فى العصر المملوكى، كانت مزدهرة حية، موزعة بين المساجد والمدارس وخزائن الكتب.

ويعد العصر المملوكى من ألمع عصور الحضارة العربية، ففى ذلك العصر، وحوالى القرن الثالث عشر، إشتهرت القاهرة بأنها أكثر مدن العالم الإسلامى فى الشرق، فتنه وحيوية ورخاء. فلقد كان الملك الأشرف خليل (١٢٩٠م)، يميل إلى سماع الطيب من الموسيقى والغناء، والملك الأشرف علاء الدين كجوك (١٣٤١م) إبن الملك الناصر محمد بن قلاوون الرابع عشر من ملوك الترك وأولادهم بالديار المصرية، كان يحب الموسيقى والغناء، كذلك الناصر حسن (١٣٤٧م) كان يميل الى الطرب وسماع الغناء طوال يومه، أما المنصور محمد بن الملك المنصور (١٣٦١م)، فكان لديه فرقة مكونه من عشرة من الجوارى المغنيات يدقون بالطار صباحا ومساءا، كعادة رؤساء مصر.

هذا إلى جانب شهرة الملك المؤيد (١٤١٢م) الذى كان يميل إلى الطرب ويهتم بأرباب الفنون، الذين كانوا يتبارن فى عصره بفنونهم، بجودة فهمه، وحسن معرفته، وكان للمؤيد ألحانا كثيرة تداولتها الناس لفترات طويلة من الزمان.

وقيل أن زوجة المقر الشهابى أحمد بن الجيعان، الجركسية الجنس التى تدعى شهردار، كانت تحسن بالضرب بالآلات السبع المطربة (الجنك - العود - السنطير - القانون - الدريج - الكمنجا - الصينى)

ومما يلاحظ فى العصر المملوكى تناول الشعراء للأوزان المجزوءه أو الخفيفة، لذا جاء الشعر غنائيا، يسهل ترديده، والتغنى به وقد تضمن هذا الشعر الغنائى العاطفة، والسهولة، ورقة الألفاظ.

كذلك ظهر الأدب العامى (الذى يعد وسطا بين الأدب الفصيح والأدب الشعبى)، وعبر فيه الأديب العامى عن الحياة المصرية الشعبية فتميز هذا النوع من الأدب، بسهولة ألحانه وألفاظه.

كما غنى المصريون الموشح بالطابع المصرى، وإبتعدوا عن كل ما لا يتفق وشخصيتهم، أى أن الوشاحين المصريين المجيدين، مصروا الموشح، وإستخدموا فيه بعض الألفاظ العامية مع مراعاة الحبكة وجودة السبك

أما خيال الظل، فقد ظهر فى مصر فى عصر الظاهر بيبرس، وفيه يلتزم إستصحاب الموسيقى التصويرية، أو الغناء أو الإثنين معا.

كما ظهر فى هذا العصر طائفة القصاصين (المداحين والشعراء يحملون فى أيديهم (الرباب والدفوف) فتتلاقى أصواتهم فى نغم محدود، يتقابل مع ما يرونه من القصص فى غير تعقيد فى اللحن ولا مشقة فى الفهم.

هذا إلى جانب الفرق المولوية (حلقات ذكر الدراويش) (١٢٧٣م) وهى طريقة من الطرق الصوفية التى نشأت فى عصور سابقة، ثم تطورت من حيث إعتمادها على الغناء والموسيقى.

ومن الواضح إن فن الإنشاد، والفرق الشعبية، قد ظهرت جميعها فى هذا العصر وأصبحت ركنا هاما من التراث العربى الشعبى والموسيقى، وقد إستمر إنشاد شاعر الربابة للسير الشعبية بكثرة حتى أوائل الخمسينيات أى قرابة سبعة قرون على الأقل ندر بعدها ظهوره.

أعلام الموسيقى والغناء فى العصر المملوكى.

- **خديجة الرحابية** : كانت من أحسن الأصوات وأجمل النساء.

- **نا صر الدين محمد المازونى القاهرى** : - ضرب به المثل فى معرفة النغم وأصوله... أجاد الغناء وبلغ شهرة كبيرة فى خلافة المستنجد بالله أبى المحاسن.

- **الرئيس نور الدين بن رحاب** : أجاد الغناء، وإنشاد المديح، وإشتهر بتلحين الأغانى العربية الخفيفة، كما كان ينظم الشعر.

- **خولة** : عوادة ماهرة نبغت فى الغناء

- **خوبى** : إشتهرت بإجادة العزف على العود.

- **على بن غانم** : إشتهر بمهارة العزف على الطنبور.

- **عوينة** : كان من أشهر العوادين

- **جلال السنطيرى** : كان أشهر من عزف على السنطور.

الفرق الموسيقية فى العصر المملوكى :

كان للسلطان المنصور محمد جوقة كاملة من الجوارى، تزيد على العشر، حيث كان من المعتاد فى تلك الأيام، أن يكون لكل سلطان، أو ملك جوقة خاصة من المغانى، تقيم فى دارة، كذلك إعتاد الجوارى التغنى فى العصور، إما مفردات أو فى جوقات، يحملن آلات الموسيقى كالدف والجنك والطار والعود....

نماذج من الفرق التى تواجدت فى العصر المملوكى :

النمـــوذج الأول	مغنيات + طار
النمـوذج الثـانى	مداحون + آلات رباب + دفوف
النموذج الثـالث	شاعر + ربابه
النمـوذج الرابع	مطرب + عود + سنطور
النموذج الخامس	منشد + عود + طنبور + سنطور + جنك + موصول + دف
النموذج السادس	مغنية + دف + (كمنجة)

ملحوظة : دخلت آلة الكمان فى هذا العصر.

* * *

العصر التركى

[(١٢٥٨ - ١٧٩٨م)]

وينقسم إلى قسمين :

(أ) القسم الأول : الطور المغولى

(ب) القسم الثانى : الطور العثمانى

أولا : الطور المغولى (١٢٥٨ - ١٥١٦م)

يبدأ بسقوط بغداد على يد هولاكو (١٢٥٨م) وينتهى بإستيلاء سليم الفاتح على الشام ومصر (١٥١٦م)

ثانيا : الطور العثمانى (١٥١٦- ١٧٩٨م)

يبدأ بإستلام سليم الفاتح على مصر والشام (١٥١٦م) وينتهى (١٧٩٨م) بحملة نابليون على مصر.

لقد هجم المغول بقيادة جنكيزخان على البقاع الإسلامية وإستولوا على بغداد، ثم تولى أمرهم هولاكو حفيد جنكيزخان ومن بعده تيمورلنك لتصل جيوشة الى الشام ولبثت مصر والشام فى حكم المماليك بعد نزوح تيمورلنك عن الشام.

قويت شوكة الأتراك العثمانيين فإستولوا على يد محمد الثانى عام (١٤٥٣م) على القسطنطينية ثم تغلب سليم الثانى السلطان العثمانى على المماليك فى موقعة (مرج دابق) (١٥١٦م) وإستولى على الشام ومصر.

العلاقة بين الموسيقى التركية والموسيقى العربية :-

تركيا : إسم إصطلح عليه بعض الجغرافية الإفرنج للدلالة على المملكة العثمانية أو كما أطلق عليها (ممالك المحروسة) والترك أمة من أعرق الأمم، وشعب من شعوب التتر، أما نسبتهم فقد إتفق أكثر المؤرخين من أفرنج وعرب، على أنهم من ولد يافث بن نوح.

الفتح الإسلامى للقسطنطينية :

كـان الفتح الاسـلامى للقسطنطيـنية عـام (١٤٥٣م) على يد السلطان محـمد الفـاتح المتوفى عام (١٤٨١ م) نقطة انـطلاقة لتوثيق الروابط بين كل من الشعـبين العربى والتركى، فى مختلف الجوانب.

العصر العثمانى (١٥١٧ - ١٨٠٠) :

لقد أصبحت الاستـانة (اسطنبول) فى هذا العصر، عاصمة الخلافـة الاسلامية، بالتالى أصبحت مركزا يتلاقى فيه العلماء والأدباء والفنانـين حيث استقطبت الدولة العثمانية المهرة فى مختلف التخـصصات من الوطنى العربى، فادى ذلك بطبيعـة الحال الى تدهور الموسيقى والغناء فى كل من القـاهرة ودمـشق وبغـداد، فى الوقت الذى ازدهرت فيـه فى اسطنبـول، حيث شجعوا على ممارستها والاستماع إليها.

الأثر العربى فى الموسيقى والغناء التركى :

لقد أعتنق الأتراك الاسلام، فتأثروا باللغة العـربية وأدابها وبالتالى ما تضمنته من ألوان الغناء العـربى، ومن أبرز الألوان الغنائيـة التى تأثر بهـا الأتراك الموشح والدور الغنائى الذى انطلق من مصر بصوت الحامولى وألحان محمد عثمان

وقد طالت فترة الاحتلال التركى للبلدان العـربية، فأثروا بموسيقاهم وتأثروا، فنجد أنه فى تركيا بعض المقامات الغنائية أسماؤها مـثل المقامات الموجودة بالعراق وإن اختلفت عنها فى بعض الأجزاء. أى أن بعض المقامات الغنائية العراقية قد انتقلت الى تركيا، أمثال البيات والمخالف والمحمودى وعريبون عرب.... الخ.

فقـد ذكرت دائرة المعارف التـركية ان مقـام (البيات نقل الى اسطـنبول عن طريق اثنى عشر موسيقيا عراقيـا بناءا على رغبة السلطان مراد الرابع (١٦١٢ - ١٦٤٠م) وخلال فتحه للعراق عام (١٦٣٨م). بل أن بعض المقامات العراقية العربية التى اندثرت، لا تزال تقدم من التراث الموسيقى التركى مثل مقام (العتابة) الذى كان متداولا فى بغداد والشام.

كما دخلت بعض آلات الموسيقى العربية الى التراث الموسيقى التركى كآلة العود وآلة الرباب وآلة الإيقاع المسماه بـ (الدربوكة).

وبالإضافة لألوان الغناء وبعض الآلات الموسيقية نجد أن الأتراك اهتموا أيضا بترجمة الكثير من الأعمال والنظريات الموسيقية العربية إلى اللغة التركية التى أتخذها العثمانيون لغة لهم.

وكان من أبرز رواد الموسيقى والغناء العربى الذى ذهبوا الى الاستانة :

عبده الحامولى - من مصر / على الدرويش - من حلب

عثمان الموصلى - من العراقى / محسن ظافر - من ليبيا

فأثروا وتأثروا، لقد تغنوا بألحانهم فى الاستانة، وعزفوا موسيقاهم، وسمعوا الألحان التركية والغناء التركى، فكان نتاج ذلك، التأثير المتبادل.

ألوان الموسيقى والغناء فى العالم العربى أثناء فترة الأحتلال التركى :

لقد تأثر الغناء العربى وموسيقاه فى هذا العصر بالموسيقى والغناء التركى، فبينما كان الازدهار الموسيقى والغنائى، اقتصر النشاط الموسيقى والغنائى فى البلدان العربية على ما يقدمة الدراويش لإحياء فنونهم القديمة والمحافظة على هذا التراث الذى امتزج بحياتهم الدينية امتزاجا وثيقا.

أهم الألوان الغنائية التى كانت موجودة :

- الغناء فى الطقوس الدينية.
- الأذكار والابتهالات.
- القصائد الدينية والموشحات التى يدس فيها الألفاظ التركية.
- البشرف الغنائى، وهو نوع من الأغانى التركية التى ترجمها الشعراء الى العربية. ليستهل بها مطرب التخت الوصلة الغنائية، ومنها بشرف (بلبل الأفراح غنى فى رياض السندسى).

الألـوان الآليـة :

البشارف والسماعيات التركية :

الأثر التركى على الموسيقى والغناء العربى

لقد تأثر التخت العـربى التقليدى فى معزوفاته بالأسلوب التـركى سواء كان ذلك فى العزف أو الغناء، وإن كان العزف أسرع تأثرا من الغناء، حيث كـانت اللغة العربية بحروفها عاملا من أهم العوامل التى حافظت على اداء التخت العربى التقليدى لألوان الغناء العربى.

- الريشة التركية فى عزف العود.

أى أن يضـرب العازف ضـربة واحدة من الريشـة تعزف درجـتين، درجة أثناء هـبوط الريشة والأخرى فى صعودها (الريشة المقلوبة).

- التذبذب والإنزلاق فى العزف على آلة العـود، والذى أخذ من أسلوب العزف على الطنبور التركى.

كما تأثر العرب بموسيقى الحـرس الانكشارى، وهو الحرس الحربى الخاص بالسلاطين الأتراك.

أى أن الآلات الموسيـقية المسـتخدمـة فى التخت العربـى، هى بنفسهـا المستخـدمة فى التخت التـركى، حيث نجد آلات العـود والناى والقانون والكمان والرق والعـود القسنطينى والذى يطلق عليه فى تونس (العود التـونسى) وفى تركيا يطلق عليه (لوطه)، كمـا يستخدم الأتراك آلة البزق الشائعة الاستعمال فى سوريا، ولكن تركيا تنفرد بإستخدام آلة الطنبور.

وفى العصر العثمانى، ظهر نوعان من الفرق الموسيقية.

أولا - فرق الغناء التقليدى :

وهى اختصت بأداء الموسيقى الدنيوية، وقـد تكونت من آلات التخت العربى التقليدى مع أضافة الطنبور التركى.

ثانيا - فرق الإنشاد المولوى :

والتى تكونت من فرقة موسيقية تصاحب المنشد المولوى مكونه من عازفين أو ثلاثة للناى وعازفين على الطبل وعازف على الرباب وآخر على المزهر.

وأحيانا كان يستخدم آلة القانون وآلة الرق، أي أن الإنشاد المولوى شارك الفرق الموسيقية التقليدية فى استخدام آلات الناى والقانون والرق أما العود فلم يستخدم فى هذا النوع من الغناء الدينى لاعتباره من آلالات الموسيقية التى تختص بمصاحبة الموسيقى والغناء الدنيوى.

ولا شك أن التكايا الصوفية قامت بدور فعال أثر تأثيرا مباشرا فى الموسيقى العربية، ففى أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كان للطريقة المولوية دور هام فى انتشار آلة الناى فى المشرق والمغرب العربى، فمن الذين تخرجوا من التكايا المولوية نذكر :

أمين برزى (١٨٦٥ - ١٩٣٥م) الذى تخرج من التكية المولوية بالقاهرة، وقد اشترك فى تخت عبده الحامولى ويوسف المنيلاوى وكان يسمى هذا التخت بتخت العقاد الذى اشتهر بين التخوت بالدقة والبراعة فى الأداء وتكون هذا التخت من :

محمد العقاد الكبير	قانون	أحمد الليثى	عود
ابراهيم سهلون	كمان	محمد كامل	رق
أمين برزى	ناى	أحمد حسنين	مذهبجى

كما عمل امين برزى ايضا فى تخت ابراهيم القبانى، المكون من :

إبراهيم القبانى	غناء وعزف على العود
أمين برزى	ناى
عبد الحميد القضابى	قانون
إبراهيم الشوريجى	رق
سامى الشوا إبراهيم سهلون	كمان
سامى الشوا إبراهيم سهلون	نقرزان

ابراهيم الشوربجى – محمد الصنافينى – عبد المجيد غنم – مذهبجية.

كذلك اشتغل برزى فى تخت الشيخ ابو العلا محمد.

وتتلمذ أمين بزرى على يد احد المولوية (عزيز دده) (١٨٣٥ -١٩٠٥م)

فامتاز برزى فى عزفة بطول النفس وصفائه، ومن تلاميذه نذكر عازف الناى جرجس سعد الذى عمل مع أم كلثوم ومن قبلها عزف فى تخت المطرب محمد السبع المولود عام (١٨٧٠م) كذلك تتلمذ على الدرويش الموسيقار الحلبى على يد المولوى عزيز دده ايضا الذى عاش بالتكية المولوية باسطنبول.

وجدير بالذكر أن على الدرويش أدخل آلة الناى فى تونس عام ١٩٣٠م وقد كان للمولوية (حلقات ذكر الدراويش) تكايا خاصة فى القسطنطنية استمرت حتى عهد قريب. ولايمكننا إهمال ما قد أفادت به هذه التكايا من الاحتفاظ بطابع وتقاليد الغناء والموسيقى القديمة، ونوع وطبيعة الآلات الموسيقية لمؤلفى ذلك العصر التى ظلت باقية التداول حتى الآن.

قد شمل التأثير التركى البلدان العربية، ففى العراق نجد الآتى :

– كانت معظم المقامات الشعرية تغنى بأشعار تركية ارضاءا للولاة والوزراء والأمراء لجهلهم باللغة العربية. – مقام الأورفة العراقى نسبة الى عائلة الأورفللى فى تركيا، (ومقام الأورفة فرع من مقام الحسينى عشيران يغنى بالشعر العربى الفصيح، ويصور على أى درجة موسيقاه على ميزان ($\frac{3}{4}$).

كما نشير الى أن الموسيقار العراقى العربى عثمان الموصلى ، سافر الى تركيا أكثر من مرة حيث أزدهر فن الموسيقى والنشاط الدينى وأداء التلاوة الجيدة للقرآن الكريم، فالتقى بشيوخ هذا الفن وأخذ منهم، العلوم الفنية واسرارها وألوانها المختلفة، كما غنى فى

اسطنبول ألوان الغناء التركى وذلك بإحيائه للحفلات الموسيقية. وقد تجلت شهرة الموصلى فى مؤلفاته الموسيقية وألحانه فى الغناء التركى فله من الموشحات والبشارف الدينيه الكثير والمحفوظ فى الاذاعة التركية

أما فى سوريا، فاضافة إلى أن على الدرويش الموسيقار الحلبى تعلم آلة الناى على المولوى عزيز دده فقد قام فخرى البارودى بنقل البشارف والسماعيات التركية إلى الشام، كذلك نجد أن هناك فى أقصى الشمال السورى حيث محافظة الحسكة ، موسيقى تكاد تكون تركية مع الاختلاف فى اللغة، حيث نجد الكثير من الألحان التركية التى تركب عليها كلمات باللهجة المحلية. كما نجد أن الآلات المستخدمة مع هذه الألحان هى نفس الآلات المستخدمة فى تركيا مثل البرق والجنبش والطبلة التركية المصنوعة من المعدن.

وفى تونس، كان الموسيقار أحمد الوافى من أكثر المتأثرين بالموسيقى التركية سواء كان ذلك فى استخدام المقامات أو الأوزان، هذا بالإضافة الى أن الألوان الآلية الموسيقية كالبشارف والسماعيات إنتقلت إلى تونس مع الحاكمين الأتراك تسمى بـ (موسيقى البلاط)، كما ساهم من المصريين أحمد فاروز والعريان ومن حلب على الدرويش فى نقل مؤلفات عثمان بك المتوفى عام (١٨٨٥) وعزيز دده المتوفى عام (١٩٠٥) وعاصم بك المتوفى عام (١٩٢٩) وجميل الطنبورى المتوفى عام (١٩٢٥) ومن الألوان الموسيقية الغنائية التركية التى استخدمت فى تونس :

الشغل : وهو عبارة عن تركيب كلمات عربية على لحن تركى.

الختم التونسى : وهويشبه الحربى التركى.

كما نجد أن فى تونس بعض الطبوع التى تحمل بعض خصائص السلم التركى أما فى اليمن : فقد ساهم الاحتلال التركى فى تطوير الموسيقى اليمنية، ولم تكن هذه المساهمة قاصرة على الرعاية التى حظيت بها هذه الموسيقى على يد الأتراك.

كما يستدل من الحفلات الموسيقية التى يروى عيسى ابن لطف الله بن المطهر، انها كانت تقام فى قصر الحكم التركى بصنعاء، بل كانت كما يبدو تشمل التجديد والتنويع الناشىء على إدخال العنصر التركى فى التأليف الموسيقى اليمنى، فقد استطاع حيدر أغا أن يلعب دورا كبيرا فى تطوير الموسيقى اليمنية، حيث كان أديبا تغنى موشحاته بالإضافة لمعرفته للموسيقى ومهارته فى العزف على آلة العود.

أما فى مصر، فإنه إلى نهاية القرن التاسع عشر، كان يوفد إلى مصر الكثير من العازفين الأرمن والأتراك، ففى عام ١٨٩٨ م وفد إلى مصر من الاستانة عدد من مشاهير الموسيقيين الأرمن الذين كونوا جوقتين موسيقيتين ، كان مركز الأولى ميدان العتبة الخضراء، والثانية شارع عبد العزيز بالقاهرة.

كما كان عبده الحامولى الذى ولد بمدينة طنطا حوالى عام ١٨٤٥م والمتوفى فى القاهرة عام ١٩٠١م مطربا للطبقات الأرستقراطية التركية المصرية.

وقد تناول الحامولى الألحان الغنائية التى تأثرت بالموسيقى التركية وقام : بتلطيف نبراتها وصقلها. و اضافة بعض النغمات والمسارات الحديثة عليها، وذلك عند الإرتجال فى اجزاء منها. ثم صبغها بالطابع الغنائى العربى.

كما أدى البشرف الغنائى الذى كان يختلف عن البشرف الموسيقى، وان كان كلاهما مصدره الاستانة.

كما قام مصطفى رضا بنقل البشارف والسماعيات التركية إلى مصر وكذلك نذكر منصور عوض وعبد المنعم عرفه وآخرين، وصاغ أهل الفن فى مصر على منوالها، مقلدين فى البداية، مبدعين مبتكرين مجددين بعد ذلك فى هذا الميدان

وفى **عصر الخديوى اسماعيل** (١٨٦٣ - ١٨٧٩م) نشأ تكوين طبقى للمجتمع المصرى، مشكلا كالاتى :

طبقة تركية :

وقد جاءت مع الاحتلال التركى ومعها كل معالم الإنفصال الطبقى عن جماهير شعبنا العربى، وقد كانت هذه الطبقة منذ بداية قدومها، لها تقاليدها التركية البحتة، وسهراتها الخاصة التى اقتصرت على الغناء والموسيقى التركية.

طبقة مستتركة :

وهى الطبقة التى حاولت بعد فترة، الاتصال بالحكام الاتراك كعائلات الوزراء وكبار الموظفين المصريين الذين تطلبت اعمالهم الاحتكاك بطبقة الأتراك.

طبقة الإقطاع والأغنياء : وهى شبيهة بالطبقة المستتركة.

الطبقة المتوسطة : وتتكون من الموظفين ذوى الدخل المحدود وعامة الشعب.

الطبقة الفقيرة : وهى التى دون المستوى المعيشى.

وهاتان الطبقتان (المتوسطة والفقيرة)، تميزت موسيقاها فى الألحان الشعبية والأغانى الفلكورية التى نبتت من الشعب وعاشت معه وبينه نتيجة للكبت الذى كان يعانيه مع الحكومة أو سوء حالة المعيشة.

وقد اشتهرت أمثال هذه الأغانى الفلكلورية لمجرد التسلية والتخفيف عن أعباء الحياة دون الشعور بأى قيمة فنية لهذه الأعمال.

ولكن مما لا شك؛ فيه أن فى الطبقة المستتركة وطبقة الإقطاع والأغنياء أزدهر الغناء العربى وموسيقاه أزدهار واضحا، بل أن التخت العربى التقليدى ظهر واضح المعالم بمكوناته الأساسية، وقد دعم بأعظم المطربين وأمهر العازفين.

بل نضيف إلى ذلك أن عدد التخوت التقليدية زاد وكثر عدد العازفين وعدد المطربين حيث كانت الحفلات المدعمة بالتخوت التقليدية، وأشهر المطربين فى قصور الأغنياء والطبقة الحاكمة، مظهرا للتعبير عن البذخ والرفاهية والتباهى والتفاخر.

وللخديوى إسماعيل منجزات فى مجال الموسيقى والغناء فى مصر، كانت نواة لنهضة موسيقية غنائية فى أنحاء العالم العربى، كذلك كان إسماعيل يدعو المطربين والمطربات التركيات مع أبرع وأمهر العازفين إلى جانب مشاهير الغناء العربى ويتباروا جميعا فى إحياء ليالى الطرب والبذخ.

وفى هذا العصر، عرفنا الحامولى ومحمد عثمان قمتا الغناء والألحان العربية

وعندما أوشك القرن التاسع عشر على الانتهاء، وجدنا بوادر نهضة فى فن الموسيقى والغناء تمثلت، فى تعريب الموسيقى والغناء، حيث تم التخلص نسبيا من تأثير الموسيقى التركية على يد عدد من الاعلام العرب منهم الحامولى ومحمد عثمان وابراهيم القبانى وداود وحسنى سيد درويش وزكريا أحمد ومحمد القصبجى ومحمد عبد الوهاب.

وقد تمثلت هذه النهضة فى ابتكار المقامات والمسارات الجديدة وان كان معظمها مقتبس عن الأتراك ولكن تم علاجها واستعمالها بطريقة مبتكرة وأكسبوها طابعا عربيا ملائما، ففى مصر اليوم لانجد أى أثر للموسيقى التركية فى الأداء الآلى أو الغنائى، بل أن المؤلفات الموسيقية التركية أخذت طابعا مصريا فى العزف (راست طاتيوس) مثالا لذلك.

أهم المصطلحات التركية المستعملة فى الموسيقى العربية :

قانونجى : لفظة مركبة من كلمتين، أولهما (قانون) وهو اسم الآلة المعروفة بالقانون، والثانية (جى) وهى كلمة تركية للدلالة على المشتغل به، فباجتماعهما يصير معناها (المشتغل على القانون).

بوسليك : لفظة تركية معناها لثمة خفيفة، والقصد منها، مسة أو دوسة صغيرة، وتستعمل فى الموسيقى العربية كإسم شرقى لدرجة (مى)، كذلك تطلق كإسم لأحد المقامات (مقام البوسليك) وهو النهاوند المصور على درجة الدوكاه.

كردان : إسم تركى معناه العقد، ويطلق كتسميه شرقية لدرجة (دو) فى الجواب، وتطلق أيضا كتسمية لأحد المقامات (مقام الكردان) وهو معالجة مقام الراست فى منطقة الجوابات والركوز على درجة الكردان.

بشرف : فى اصطلاح الموسيقى التركية، يطلق هذا الاسم على الهواء الابتدائى الذى يصدر به أول الفصل، وهو بمثابة المقدمه الموسيقية، وهو عند العرب أيضا قالب آلى له تركيبه المميز.

بستة : مصطلح عليها فى الموسيقى التركية بمعنى موشح، وجمعها بستات وموجودة بكثرة فى الغناء العراقى.

خانة : كلمة فارسية معناها محل أو بيت، ومصطلح عليها فى الموسيقى التركية والعربية إسما لاعادة كل قطعة فى البيشرو أو البستة أو الشرقى، كما يقال نظير ذلك عند العرب بدنية.

دوزان : كلمة تركية تطلق على تصليح وتعديل أوتار الآلات الموسيقية.

كمانجة : اسم تركى معناه آلة الكمان أو الربابة.

مذهبجية : جمع مفردها (مذهبجى) وتتكون من (مذهب + جى) والمذهب يعنى فى بعض المؤلفات العربية الغنائية، الجزء الأول مثل أول الدور الغنائى أو الطقطوقة، أما (جى) فهى كلمة تركية للدلالة على المشتغل بالشىء، وهنا نعنى من يقوم بأداء المذهب.

أهم المصطلحات الموسيقية التى تحمل اسم تركى عربى :

دف : اسم تركى وعربى يطلق على آلة تصنع من الرق.

قانون : اسم تركى وعربى ، يطلق على آلة الطرب الشهيرة والمعروفة بـ (القانون).

ناى : هو اسم تركى وعربى، يطلق على الآلة المعروفة باسم الناى.

أصول : هى كلمة تركية وعربية، تطلق على كل وزن من أوزان الألحان الموسيقية.

ديوان : كلمة تركية وعربية، تطلق على ثمانية أصوات متصاعدة بالتدريج فى هيئة سلم، ويقال طبقة، وفى الموسيقى الأروبية (أوكتاف).

مقام : كلمة تركية وعربية تطلق على كل طريقة من طرق الأنغام.

دولاب : كلمة تركية وعربية، تطلق على النغم المتصاعد تدريجيا، وهى مقدمة موسيقية صغيرة بسيطة.

تسليم : كلمـة تركـية وعـربيـة، تطلق على القطعـة المتكررة فى كل خـانة من خـانات البشرف أو السـماعى، ونظير ذلك عند العرب (لازمـة) وإن كان مفهوم لازمـة يختلف فى إستعماله الآن عن إستعمال التسليم بالمفهوم التقليدى.

تقسيم : هى كلمة تركيـة وعربية، تطلق على نوع من الألوان الموسيقـية التى تقوم على الإرتجال والإبتكار والإبداع، وهى تنقسم الى نوعين، احدهما حر. والأخر مقيد، النوع الحر لا يخضع لميزان مـعين أو مصاحبة إيقـاعية، أما النوع المقيـد، فهو موزون ويصاحـبه الإيقاع وأشهر أنواعه قالب التحميلة.

نماذج من الضروب والأوزان الموسيقية التركية المستعملة فى الموسيقى العربية

اصول دويك / أصول صوفيان / أصول سنكين سماعى / أصول جورجينا / أصول أوفر / أصول اقصاق / أصول اقصاق سماعى / أصول دور هندى.

رواد الموسيقى فى العصر التركى (الطور المغولى)

- نصير الدين الطوسى : (١٢٠٠ - ١٢٧٣م)

ولد فى طوس (قرية من نيسابور) وتوفى فى بغداد، له مـا يقرب من ثلثمائه مصنف ما بين كتاب ورسالة باللغتين العربية والفارسية فى مـواضيع مختلفة (الرياضيات - الطبيعيات - الأداب - التاريخ - التصوف - الجغرافيا - الموسـيقى). حقق رسالة فى الموسيقى زكريا يوسف وطبعت بالقاهرة عام ١٩٦٤م - عز الدين المقدسى (ت ١٢٧٩م) ولم يبلغ الخمسين من عمـره. ولد وتوفى فى القاهرة، له تصانيف كـثيرة فى علوم مـختلفة، من مـؤلفاته (حل الرموز ومفـاتيح الكنوز) وهو كتاب عن التـصوف فيه فـصلان عن الموسيقى (الثـالث عشر والرابع عشر)، طبع بالقاهرة عام ١٨٩٩م.

- **زين الدين أبو عبد الله المو صلى : (ت : ١٢٨٨م) فى بغداد.**

كان موسيقيا موهوبا ومغنيا شهيرا و شاعرا كبيرا وعالما وأديبا.

- **جمال الدين بن وا صل : (١٢٠٧ - ١٢٩٨م)**

ولد بحماه وتوفى فى دمشق، له مؤلفات كثيرة فى علوم مختلفة منها " تجريد الأغانى من المثالث والمثانى"

- **قطب الدين أبو الثناء محمود الشيرازى : (١٢٣٦ - ١٣١٠م)**

ولد بشيراز وتوفى بتبريز. أجاد العزف على الرباب وكان مجلسه محل الحكماء والأفاضل له مؤلفات كثيرة أبرزها " درة التاج لغرة الديباج " وهو باللغة الفارسية، طبع فى طهران عام ١٩٠٦م ويحتوى على علوم شتى، وقسم هام خاص بالموسيقى، وهو أول من إستعمل المصطلحات الموسيقية.

- أول من إستعمل " مقام " قبله كان " دور " أو " شد ".

- أول من ذكر كلمات " بيات-كاه-برده-دوكاه-سيكاه-جهاركاه-بنجكاه " فقط.

- أول من أطلق كلمة " كمانجة " وفضلها عن " الرباب " وقبلة كانت تطلق كلمة " رباب " على الإثنين.

المقامات المثبته فى كتاب درة التاج

- الإثنى عشر مقاما المثبته فى كتابى الأدوار الرسالة الشرفية للأرموى وكذلك الأوازات (المقامات الفرعية).

- **المقامات الزائدة عن الأرموى وهى :**

الزاولى - الزركشى حسينى - الحصار - البزرك أصل - نهفت - نيريزى - غزال - مبرقع - أصفهانك.

- **الأوزان الموسيقية :** ذكر زيادة عن أوزان الموسيقية الأرموى ثلاثة أوزان هى :

جهار ضرب - تركى ضرب - المخمس.

الآلات الموسيقية فى كتاب درة التاج

(أ) الآلات المهتزة :

العود - الجنك - الكمانجة - القانون - الرباب - الطنبور.

(ب) الآلات ذوات النفخ :

الناى - السورناى - الأرغون.

- **شمس الدين الدهان** : ت (١٣٢١م)

ولد وتوفى بدمشق، كان عالما وأديبا وشاعرا عازفا بالموسيقى أجاد العزف على القانون، وملحنا ومغنيا بمصاحبة عزفة على القانون.

- **الكمال التوريزى :**

أتقن الموسيقى علما وعملا، أجاد صناعة الغناء وعزف العود، إبتكر نوع من الغناء سمى بـ(البيبشرون) وهو أنغام تطول على مقدار بيت الشعر وتقبض على وسع عبارة فيسد أنواع من الكلام الملفق الذى لا يحصر ولا يوزن ولاقافية، من تلاميذه (بوسعيد).

- **شمس الدين أبو عبد الله محمد بن ابراهيم** (إبن الأكفانى) : ت (١٣٤٨م) تفوق فى الفنون وأتقن علم الرياضيات والحكمة، له كثير من التصانيف أبرزها (إرشاد المقاصد) وأطلق عليه أيضا (الدر النظيم فى أحوال علوم التعليم)، ضم الكتاب ستون علم منها علم الموسيقى، ذكر منها دساتين آلة العود (المطلق - وسطاه - سبابته - خنصره - بنصره) وهى نفس دساتين إبن المنجم (٨٥٥ - ٩٠٨م)، كما ذكر أدوار الآرموى وسماها (البرداوات)، كما ذكر الأوازات وعددها ستة (السلمك - الحجازى - الشهناز - النوروز - الكردانيات - الكوشت) ويقول منهم من يسقط (الحجازى) ويثبت مكانه (روى العراق) أو (الزركشى).

ويذكر أن الأوزان الموسيقية عددها عند القدماء ثمانية هى : (الهزج - خفيف الهزج - الرمل - خفيف الرمل - الثقيل الثانى - خفيف الثقيل الثانى ويسمى (الماخورى) - الثقيل الأول - خفيف الثقيل الأول).

والأوزان عند المتأخرين ثلاثة، هى :

ضرب الأصل - المخمس - التركى -، وبعضهم يجعل رابعا (الفاختى).

- صفى الدين الحلى :

ولد (١٢٧٨م) بالعراق، وتوفى بمصر (١٣٤٩م) برع فى فنون الشعر والآداب كان يرحل إلى مصر والشام ويعود للعراق الى أن رحل نهائيا الى مصر عام (١٣٢٥م) ومدح السلطان الملك الناصر، وتوفى عام (١٣٤٩م)، له عدة تصانيف فى مجالات مختلفة، منها مخطوط موسيقى عبارة عن رسالة تتناول (الصلة بين الأنغام المختلفة والبروج) بدار الكتب المصرية (٥٠) فنون جميلة.

- عز الدين الآملى (ت ١٣٥٢م)

ألف كتابه (نفائس الفنون) باللغة الفارسية، ومن محتوياته علوم الأوائل والأواخر ومنها (علم الموسيقى) الذى لا يزال مخطوطا فى مكتبه المتحف البريطانى رقم (١٦٨٢٧) ذكر فى هذا المخطوط : - أدوار الآرموى، أما الأوازات فقد ذكر أربعة فقط هى :

(كردانيا - نوروز - محير - أصفهانك) .

- أول من إستعمل إصطلاح (الشعبة والشعب)، والشعب عنده احد عشرة شعبه هى: (دوكاه - سيكاه - جهاركاه - بنجكاه - زوالى - روى عراق - مبرقع -ماية - شهناز - سلمك - عزال) فالأنغام الجديدة عنده هى (روى عراق - شهناز).

- الأوزان الموسيقية عنده (الثقيل الأول - الثقيل الثانى - خفيف الثقيل - الرمل - خفيف الرمل - الهزج - المخمس).

فالأوزان الناقصة عنده هى (مضاعف الرمل) أى (ثقيل الرمل) والفاختى

- **الآلات الموسيقية عنده نوعان :**

(أ) الآلات المهتزة (العود - الجنك - المزهر - القانون - الرباب - الطنبور)

(ب) الآلات ذوات النفخ (الناى - الشيش ناى - الأرغون - العنقاء) ولكن الخوارزمى يقول أن العنقاء من ذوات الأوتار وهى معروفة بـ (العنق) ومعها الرباب فى خراسان.

- **بدر الدين الأربلى** (١٢٨٧ - ١٣٥٤ م) ولد فى الموصل.

كان يتنقل ما بين الموصل مكان مولده ومصر، له مؤلفات كثيرة منها

(أرجوزة الأنغام) وفيها يشير أن أصل المقامات (مقام الراست)، حيث يقول :

وأعلم أن الراست أصل الكل عنه تفرغت بحكم العقل.

ومن مقام الراست تأتى مقامات :

(العراق - الزروكند - الأصبهان)

ومن الأربعة مقامات السابقة، كل مقام يتفرع عنه مقامين، لتصبح المقامات إثنى عشر مقاما، هى :

(أ) الراسب	الزنكولة العشاق
(ب) العراق	البوسليك الماى (المايـة)
(جـ) الزروكندا	البزرك الرهاوى
(د) الأصبهان	النوى الحسينى

- كان الإربلى أول من ذكر الشازات (الشاز هو الذى يتفرع من أوازين) فيكون عدد الشازات ثلاثة وهى كما يلى :

الشهناز + النيروز = العزال

السلمك + الزركش = الزوالى

الحجاز + الكوشت = العكبرى

- أول من جعل (المايه) مقاما، بينما عند الآرموى (أوازا).

- أول من جعل (الحجاز) أوازا، بينما عن الآرموى (مقاما)

- أول من ذكر (الزركش) أوازا، بينما عند الآرموى (الكرادنية).

- أول من ذكر (الدم) و (التك) (دم) لليمين و (تك) للشمال.

- يقول أن للموسيقى فوائد منها بسط الأرواح وقبضها ولهذا تستعمل فى الأفراح والحروب وعلاج المريض.

- أبو عبد الله شمس الدين محمد بن عيسى بن كر :

ولد بالقاهرة - (١٢٨٢م) توفى (١٣٥٧م)، أبوه عراقى. من أبرز ما ألفة إبن كر فى الموسيقى، كتاب (غاية المطلوب فى علم الأنغام والضروب) لا يزال مخطوطا فى المكتبة الوطنية بسويسرا، كما ألف كتابا آخر بعنوان (غاية السؤال فى معرفة الألحان والإيقاع).

- **العمارى** : سكن القاهرة وتوفى بها عام (١٣٨١م) أجاد العزف على آلة العود، وكان له تصانيف فى الموسيقى.

- **إتفاق العوادة** : مغنية ذات صوت رخيم، وعازفة ماهرة على آلة العود، ولدت فى بلبيس بمصر شغف بها الملك الصالح عماد الدين إسماعيل، الملك السادس عشر للدولة التركية فى الديار المصرية تولى السلطة فى الفترة (١٣٤٢- ١٣٤٥م) كما شعف بها الملك

الكامل سيف الدين شعبان، تولى السلطنه بعد وفاة أخية الملك الصالح، وقتل عام (١٣٤٦م) كما شغف بها الملك المظفر زين الدين حاجى، جلس على سرير السلطنه بعد قتل المظفر عام (١٣٤٧م) تزوجها بعد ذلك الوزير موفق الدين هبه الله إلى أن ماتت بعد وفاته.

- كتاب (كنز التحف) :-

لمؤلف مجهول فى القرن (١٤) الميلادى وهو فى الموسيقى مكتوبا بالفارسية، ولا يزال مخطوطا فى مكتبة المتحف البريطانى، ويحتوى المخطوط على مقدمة وأربع مقالات فى الموسيقى .

المقالة الأولى : فى تعريف الموسيقى والصوت وأسباب الحدة والثقل وتعريف الأبعاد والأجناس وتقسيم الدساتين.

المقالة الثانية : فى تعريف العود وكيفية تسوية أوتاره وأوضاع الأصابع على الدساتين وأسماء الأدوار المشهورة وتعريف الإيقاع وأنواع الإيقاعات وأنواع الإنتقالات المستحسنة.

المقالة الثالثة : فى أنواع الآلات الموسيقية التى كانت تستعمل فى عصر المؤلف وكيفية صناعتها وكيفية صناعة الأوتار بصورة عامة.

المقالة الرابعة : وصايا المؤلف للموسيقار وفى آداب المجالس والمحافل وفى ذكر الأدوية المفيدة للصوت والأدوية المضرة به.

الأنغام المثبته فى كنز التحف :

ذكر مخطوط (كنز التحف) نفس أدوار وأوازات الآرموى، يزيد عليها أربعة، هى : (الركبى - النهاوند - الهمايون- مخالف عراق) وكان أول كتاب يذكر فيه أن (الشيشكاه يساوى الحسينى)، كما ذكر نغمات السلم الموسيقى وما يقابلها من الأصابع على دساتين العود :

الدرجة الصوتية للسلم	الدستان
الراست	مطلق البم
الدوكاه	سبابة البم
السيكاه	وسطى زلزل البم
الجهاركاه	مطلق المثلث
البنجكاه	سبابة المثلث
الشيشكاه	وسطى زلزل (الحسينى)

الآلات الموسيقية المثبته فى كتاب (كنز التحف)

١ - الثقيل الأول　　٢ - الثقيل الثانى

٣ - خفيف الثقيل الأول　　٤ - خفيف الثقيل الثانى

٥ - الرمل　　٦ - خفيف الرمل

٧ - الهزج

الأوزان الناقصة عن أوزان الأرموى هما:

ثقيل الرمل (مضاعف الرمل) و (الفاختى)

الأوزان الزائدة عن أوزان الأرموى، وزن واحد هو : خفيف الثقيل الثانى، هذا وان الآرموى يسمى (خفيف الثقيل) بالإطلاق، أما فى (كنز التحف) فيسمى خفيف الثقيل الأول وخفيف الثقيل الثانى بالحصر.

الآلات الموسيقية فى (كنز التحف) :

عود + كمانجة + رباب + جنك + قانون + (غشك (غشرك) ـ قصعتها اكبر من قصعة الكمانجة وهى من خشب مجوف مغطى بالجلد وهو من المجرورات شدت عليه عشرة أوتار).

+ (بيشه مشته : آلة شبيهة بالناى لها أنابيب مركبة إسمها باللغة الصينية " مستق ")

+ (النزهـــة : إبتكرها الآرموى شبيهة بالقانون ولكن مستطيلة تحتوى (١٤) وترا)

+ (المغـنـى : إبتكرها الآرموى وهى شبيهة بالعود تحتوى تسع ملاوى سته منها فى الجهة العليا وثلاثة منه فى الجهة السفلى، وهى على شكل لوح خشبى مستطيل عليه (٢٤) وترا فى إتجاه كل منها وتر نصفه وهى على شكل عود مقوس)

- **الميزان فى علم الأدوار** والميزان، مخطوط مجهول المؤلف، ظهر فى القرن (١٤) الميلادى، يحتوى المخطوط على مقدمة وسبعة أبواب :

الباب الأول : فى ماهية الموسيقى.

الباب الثانى : فى ماهية النغم المطلق.

الباب الثالث : فى الأوتار

الباب الرابع : فى معرفة الشدود والأوازان

الباب الخامس : فى أسماء الدساتين وقسمتها على إختلاف الأوتار.

الباب السادس : فى الإيقاع وهو الضرب.

الباب السابع : فى ذكر النغمات ودوائر الضرب.

- يذكر فى هذا المخطوط أدوار الآرموى، ويقول (الشد) إسم محدث إشتقه الفرس وكان يسمه القدماء الأصابع، والأصابع هى :

(المركوزه - المعلق (المطلق) - المزموم - المنسرح - المجتث).

- يبدأ بتسلسل الأدوار على طريقة الاربلى : (راست - عراق - زروكند - أصفهان). وسبب البداية بدور الراست أن أصل النغم الطبيعى ثمان نغمات وهى التى تخرج بالحلق وجعلوا مبدئها يوافق آخرها ولا يخرج من الحلق على النسبة الطبيعة سواها وهى دور (راست) بعينه ولهذا يسمى (راست) ومعنى (راست) بالفارسية مستقيم ويسمى دور الإنتقال دور بعد آخر بالنسبة الموضوعية فمتى وصل إلى الثامنة فقد إنتقل الدور وعاد إلى

ما إبتدأ به فيكون حيئذ قد دخل بدور ثان فيسمى ذلك الدور الثانى البعد بالكل مرتين إذا تم الدور الثانى، كذلك يسمى الرست مستقيما لأنه يوجد فيه الأبعاد على الترتيب لأنه ما بين أول نعمه ورابعه البعد بالأربع وما بين أوله وخامسة البعد بالخمس وعلى هذا القياس إلى الثامن وثامنه نظير الأول فى الحده خلاف ما بقى من الأدوار وهو شداد البردات وأصل النغمات الطبيعية.

- ذكر أيضا نفس أوازات الآرموى - ذكر الشازات وعددها سته.

(النهفت - الحصار - الحوذى - العكبرى - الزاولى - المحير).

- أول من إستخدم كلمة (المركبات) كمصطلح بمعنى الأبعاد والنغمات، والمركبات سبعة هى : (محير الحسينى - الهمايون - الحجازى الركبى (عجم النهفت) - الدوكاه - السيكاه - الجهاركاه - البنجكاه)

- السلم الموسيقى يتألف من (١٧) بعدا محصورا بين (١٨) نغمة كالآرموى، وأسماء درجات السلم الموسيقى كما يلى :(يكاه - دوكاه - سيكاه - جهاركاه - بنجكاه - شيشكاه - هفتكاه) أستبدل (اليكاه) بـ (الراست)

- أول من إستخدم (هنك) كمصطلح يعنى الطبقة.

- الأبعاد سبعة على النحو الآتى :

البعد	الرمز
الفضلة	ف
البقية	ب
الطنينى	ط
بالأربع	ع
بالخمس	س
بالكل	ك
بالكل مرتين	كل

- الدساتين عنده مثل الأرموى، ويقول عنها أن الدساتين عند القدماء أربعة (السبابة - وسطى زلزل - البنصر - الخنصر) وهى نفس دساتين المنجم.

- الإيقاع عنده هو ميزان الألحان وهو مقرون بعروض الشعر. وعدد الإيقاعات ثمانية هى (الثقيل الأول - الثقيل الثانى - خفيف الثقيل - الرمل خفيف الرمل - الهزج - الفاختى - المقلع). ثم أنشأ المحدثون فروعا هى : (الهزج المضرب - الهزج المدولب - الهزج المحصور - الهزج المشكول - الهزج الطنبورى - الهزج المرجل - الهزج المحثوث.).

- الآلات الموسيقية :

(القانون-الجنك-العود-المغنى-النزهة-الرباب-الكمنجة-البوقات-الطبول)

- طريقة العزف على آلة القانون :

- فروع العزف (التدوير - التضعيف - السفق - الترجيح - الجولان).

التشقيع : قرع الزخمة لسطح الآلة فينشق نغم الوتر لممازجة غيرة، وإسم الزخمة عند القدماء (المضراب).

- **عبد الله بن خليل الماردانى** : ولد بالقاهرة (ت ١٤٠٩م) كان والده من الطبالين الذين يدقون الطبلخانه، تمتع الماردانى بصوت جميل،أول من ذكر كلمة (رصيد) وله مصنفات موسيقية هى :

(أ) مقدمة فى علم قوانين الأنغام. (ب) أرجوزه الألحان والنغمات.

- **أبو الحسن على بن محمد الجرجانى** : ولد عام (١٣٣٩ - ١٤١٣م) ولد بجرجان وهى مدينة بين طبرستان وخراسان، درس الدين وعلومه فى القاهرة.

المقامات الجديدة عند الجرجانى :

الصبا - دوستكانى - خزان - نوبهار - خوش سرا - كلستان - وامق - العذرا - معشوق - وصال - مهرجان - دلنشا - مجلس أفروز - أرجان فزا - محير الحسينى - رندرود - مزدكانى - نهوفت حجازى - نوروزعرب - فرح نما - غمزدا - بدستان - نسيم - خضرا- فارح.

- لا يستعمل مصطلحات (بكاه - دوكاه.... الخ)

- الأوزان الموسيقية الجديدة عنده أربعه، هى :

(أ) دايرة الثقيل وعند العجم (جهاز ضرب). (ب) دايرة الرسل.

(جـ) دايرة مضاعف الثقبل الأول. (د) دايرة المخمس (خفيف الثقيل).

- من مصطلحاته (دائرة بمعنى الميزان الموسيقى) (بشرو) أو (الطريقة) إذا كان اللحن من الألحان التى لا يتعرض إليها شعر.

- **عبد القادر المراغى** : (١٣٥٤ - ١٤٣٤م) ولد فى بغداد وتوفى فى سمرقند، درس علم الموسيقى عن والدة، كان نديما للسلاطين. من مؤلفاته كتاب (جامع الألحان) الأوزان الموسيقية عند المراغى :

(الثقيل الأول - الثقيل الثانى - خفيف الثقيل - الرمل - المخمس - فرع تركى أصل - فاختى صغير - فاختى أوسط - فاختى كبير - ضرب الفتح - ضرب شاهر - ضرب قمرية - ضرب جديد - ضرب ما يتين.

- **فتح الله بن أبى يزيد الشروانى، كان حيا عام (١٤٧٥م)، له رسالة فى علم الموسيقى، وهى عبارة عن شرح لكتاب الأدوار لصفى الدين الآرموى.**

إضافات الشرواني :-

(أ) تعريف مصطلح (الشعبة) الشعبة نغمة إنتقالية على نغمات المقام على وجه مخصوص، سميت شعبة لتشعبها العام وقد تسمى الأوزات شعبا.

الشعب الجديدة عند الشرواني :

نوروز بياتى / نوروزعجم / الركب (ركبى) / أصل حسينى.

أنواع التلحين الحلقى عند الشرواني :

أولا : نثر النغمات، وهو مالا يكون على دور من الأدوار الإيقاعية وهو تلحين بلا إيقاع كالتغزل.

ثانيا : نظم النغمات، وهو ما يكون على دور من الأدوار الإيقاعية.

- عرف الشيرواني (الجس) بأنه نقر الأوتار بالسبابة والإبهام دون المضراب
- النوى فى الروم يسمى باحور.
- الأصفهانى فى العراق يسمى مخالف.
- الزنكولة فى بخارى يسمى نهاوند.
- الدور المشهور يسمى مقاما وشدا وكوشه.
- آهنك معنى (الصوت أو القصد والتوجه).
- الشرواني أول من ذكر أنواع التحرير، فيقول :

التحرير الحلقى : حركات تحرك الصوت، والتحرير إذا كان ملائما وسمع من حلق حسن الصوت كان مستلذا وهو على نوعين :

(أ) **التحرير المنثور** (تحرير ناشدى العرب ومتغزلى العجم)

(ب) **التحرير المنظوم** (تحرير من التصانيف على وزن نقرات إيقاعى مخلوطا بالتلحين ليسمعا معا وتصير تلك التحريرات أجزاء للتصانيف، وكل واحد يحرر حسب إقتضاء إرادته).

الدور الإيقاعى :

هو طائفة أزمنة إيقـاعية مـرتبة على وضع خاص بحيث تـستأنف بعد الإنقـضاء على النسق السابق ويكرر اللحن عليها لكمال طراوته وإنفصال الدور السابق عليه اللاحق.

الأوزان الموسيقية عند القدماء سبعة :

(أ) الثقيل الأول ويسمية العجم (ورشان).

(ب) الثقيل الثانى ويسمى (خفيفا).   (جـ) خفيف الثقيل.

(د) ثقيل الرمل (مضاعف الرمل).   (هـ) رمل.

(و) خفيف الرمل.   (ز) الهزج، ويسميه أهل (أذربيجان) جنبر.

- كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب :

ويقول المخطوط أن الآلات سبعة هى :

العـود = يخرج منه (القوبوز) التركى.

القانون = يخرج منه السنطور.

الجنك = يخرج منه المصرى وهو نوعه.

الرباب = يخرج منه الكمنجا.

الطار = يخرج منه الدف وهو عوضة.

الشبابة = يخرج منها الموصول وهو جنسها.

الشعيبية = لم يخرج منها شيىء لأنها مشتقة من القصب.

- محمد عبد الحميد اللاذقى : ت (١٤٩٤م) عالم موسيقى كان معاصر للسلطـــان بايزيد الثـانى (تـولى الحكم عـام ١٤٨١م)، يـعـتـبـر اللاذقى همـزة الـوصل بين القـديم

والحديث، حيث يذكر المقامات والأوازات والإيقاعات عند المتأخر بن والمعاصرين له، كما أن معظم المعلومات المدونة والمثبتة فى الكتب الموسيقية الحديثة (مثل كتاب مؤتمر القاهرة ١٩٣٢م) وغيره مأخوذة عن كتابه (الرسالة الفتحية) و (زين الألحان فى علم التأليف والأوزان) دار الكتب المصرية / فنون جميلة (٣٥٠).

نماذج من مصطلحات اللاذقى :

- **اللحن** : اللحن فى اللغة القراءة المطربة، وقيل هو الخطأ فى الإعراب أما إصطلاحا فهو جماعة نغم مختلفة الحدة والثقل أما رتبت ترتيبا ملائما، وقرنت بها ألفاظ دالة على معان محركة للنفس. تحريكا ملذا.
- **الدور النغمى** : هو الدور الصوتى، وهو تأليف لحن يشتمل على بعد ذى الكل ويقال له الدائرة وإطلاقها على المتنافرات المشتملة على بعد ذى الكل إستطرادى .
- **الدور الإيقاعى** : هو الأزمنه المتخللة بين النظم والنقرات.
- **المواجب** : هى الأصابع عند القدماء، عددها سته هى (المطلق - المزموم - المنسرج - المعلق - المحمول - المجنب)
- **الأدوار** : ذكر اللاذقى أدوار الأرموى ثم رتبها مثل بدر الدين الإربلى كما يلى : الراست / العراق / الأصفهانى / الزيرافكند / البزرك / الزنكولة / الراهوى / الحسينى / الحجازى / النوى / العشاق.
- **الأوازات** : ذكر اللاذقى اللأوازات الستة عند المتقدمين، أما عند المتأخرين فهى سبعة بزيادة أواز واحد هو (الحصار)
- **الشعب** : ذكر اللاذقى أن الشعب عن المتقدمين عددها (٢٤) شبعه، أما عند المتأخرين فهى أربعة هى (اليكاه / دوكاه / سيكاه / جهاركاه).
- **التراكيب** : ذكر اللاذقى أن التراكيب كثيرة لا تحصى المشهور منها زمانه (٣٠) تركيبا.

- **المقامات** : ذكر اللاذقى إسم مقامين هما (تركى حجاز) و (بهرسر).

- **الإيقاعات** : ذكر اللاذقى أن الإيقاعات عند المتقدمين هى :

الثقيل الأول = يسميه العجم ورشان (إسم طائر)

الثقيل الثانى = سماه البعض خفيفا.

خفيف الثقيل = ثقيل الرمل (مضاعف الرمل) - خفيف الرمل.

الرمل - الهزج (هزج كبير + هزج صغير (جنبر أصول)

وللعجم ضرب يسمونه (الفاختى)

(أ) فاختى صغير فاختى كبير فاختى الأكبر (الزايد)

أما الإيقاعات المشهورة عند المتأخرين فهى (١٨) إيقاعا، وثلاثة تستعمل إستعمالاخفيفا وإحدى عشر إيقاعا مهجورا.

- الآلات الموسيقية المذكورة فى الرسالة الفتحية.

(أ) **ذوات الأوتار** : عود قديم / عود كامل / عوداكمل / طنبور / قوبوز القانون / المغنى/ الجنك / الكمنجة / الششتا (طنبورذو سته أوتار) روح أفزاى (آلة وترية ما بين ٦ : ٤ أوتار سلك مزدوجة) / شتورغو (من ذوات الأوتار) / الرباب.

(ب) **ذوات النفخ**: صورنا / نفير / ناى / ناى عراقى (مجوز) / ناى ربابى / أرغون.

(جـ) **آلات إيقاع** : كاسات (صنوج) / القصعات (آلات نقر).

- **محمد شمس الدين الصيداوى** : توفى بدمشق عام (١٥٠٥م) له أرجوزه فى الأنغام، سميت أيضا بـ(كنز الطرب وغاية الأدب) وكذلك (الأنعام فى معرفة الأنغام)

- المقامات التى ذكرها هى نفس أدوار الآرموى.

- الراست عنده هو أصل الأنغام.

- **عبد القادر بن محمد الصفدى** : توفى عام (١٥٠٩م) فى لبنان له (رسالة فى الموسيقى) إهتمت بالمقامات والأنغام والأوازات، الشعب عنده (٢٤).

- ذكر مقامات غير الأدوار والأوزات المعروفة، هى :

ماوراء النهر / ترسباه / زركشى / صعيد / عربان / ماغونى / ركانيك / رمل / عكبرى / مخالف / بشكرى / نكارى / محير / مخالفك.

- يستعمل كلمة (بيت) أو (طبقة) بمعنى درجة.

- يستعمل كلمة (مقلوب) بمعنى (أوج).

- يستعمل كلمة (فوق المقلوب) بمعنى (جواب الأوج)

- يستعمل كلمة (تحت المقلوب) بمعنى (العراق).

- يستعمل كلمة (يكاه) عند العجم (الاهنك) و (الراست)

- الراست عنده أبو الأنغام.

- **تعريف اللحن عند الصفدى** : هو ماركب من نغمات ورتب ترتيبا عجيبا موزونا مقرونا ببيت من الشعر أو ما يوافقة من الكلام المسجوع أو القراءات.

- **مطفر بن الحسين بن المظفر الحصكفى** : قدم رسالته فى الموسيقى إلى السلطان سليمان القانونى الذى تولى السلطة (١٥١٩م). تحدث الحصكفى فى هذه الرساله عن إستبدال اليكاه بالراست حيث قال أن نغم الراست هو رأس الأنغام وأصلها، ونغم الراست كالشجرة وباقى الأنغام بالنسبة إليه كالأغصان.

- **نا صر الكلبى العودى** : له مخطوط الموسيقى بعنوان " بلوغ الأوطار فى بيان ترنم الأوتار".

يقسم الغناء إلى ثلاثة أقسام:

(أ) غناء من جمل (جمع دواخل يمازحون بغير آلات)

(ب) غناء حاصل (جمع دواخل برق)

(جـ) غناء كامل (جمع دواخل بساز آلات)

الإيقاعات عند العودى: ضروب العرب سبعة، وسبعة للعجم، وعشرة ضروب أخرى.

الآلات الموسيقية عند العودى: العود / الناى / القانون / الكمنجة / الماصول / الزمر / الجنك / الرق / الطبل / المزهر / الطار.

* * *

الموسيقى فى العصر العثمانى

[(١٥١٧ - ١٨٠٠ م)]

عندما صارت مصر ولاية عثمانية، جردت من خيرة الرجال فى العلم والصناعة والفنون، ففى عام (١٥١٧م)، إنتزع العثمانيون السلطة من القاهرة ولم يتردد السلطان التركى فى القسطنطينية، فى أن ينسب إلى نفسه جميع إمتيازات الخليفة، ثم يغتصب لقب الخليفة.... وهكذا شاخت الإمبراطورية العربية فى الشرق... وإفتقدت مصر فى أيام الأتراك الكثير من مقوماتها وشخصيتها.

ولما قامت الإمبراطورية العثمانية، إعتنق العثمانيون الدين الرسلامى، وأحبوا الموسيقى حبا جما، حتى أنهم شجعوا على ممارستها والإستماع إليها، كما أحتفظ العثمانيون بعدد كبير من الموسيقين والمغنين الأكفاء فى قصورهم، مما ساعد على إزدهار الموسيقى، إلى درجة أنها طغت على موسيقى الشرق بأكمله، وقد زاد الإهتمام بترجمة الكثير من الأعمال والنظريات الموسيقية العربية، إلى اللغة التركية، التى إتخذها العثمانيون لغة لهم.

كما أصبح للمولوية (حلقات ذكر الدراويش) تكايا خاصة فى القسطنطينية إستمرت حتى عهد قريب، ولا يمكننا إهمال ما قد أفادت به هذه التكايا فى الإحتفاظ بطابع وتقاليد الغناء والموسيقى القديمة، ونوع وطبيعة الآلات الموسيقية لمؤلفى ذلك العصر التى ظلت باقية التداول حتى الآن.

ومن السمات الواضحة فى الموسيقى التركية، والتى تأثر بها الشرق العربى فى موسيقاه، وإمتد تأثره بها حتى وقتنا هذا، موسيقى الحرس الإنكشارى، وهو الحرس الحربى الخاص بالسلاطين الأتراك.

وبينما كانت الموسيقى الإسلامية فى تركيا مزدهرة للغاية أخذت فى التدهور فى معظم الأقطار الإسلامية الأخرى، التى إقتصر نشاطها الموسيقى على ما كان يقدمه الدراويش

لإحياء فنونهم القديمة، والمحافظة على هذا التراث الذى إمتزج بحياتهم الدينية إمتزاجا وثيقا، كما ظلت الآثار الفاطمية واضحة خلال العصر التركى، كان الشعب يقيم إحتفالاته فى مختلف المناسبات الدينية وغيرها.

تكونت الفرقة الموسيقية التى صاحبت المنشد المولوى من عازفين أو ثلاثة للناى وعازفين على الطبل، وعازف على الرباب وآخر على المزهر.

وقد شارك الإنشاد المولوى الفرق الموسيقية التقليدية، فى إستخدام آلات الناى والقانون والرق، إما العود فلم يستخدم فى هذا النوع من الغناء الدينى، لإعتباره من الآلات الموسيقية التى تختص بمصاحبة الموسيقى الدنيوية والغناء.

ظهر فى العصر العثمانى نوعان من الفرق الموسيقية :.

أولهما : **فرق الغناء التقليدى** (خاصة الموسيقى الدنيوية) وتكونت من آلات التخت العربى التقليدى (العود + القانون + الناى + الرق + الكمنجة) مع إضافة الطنبور.

ثانيهما : **فرق الإنشاد المولوى** (خاصة بالغناء الدينى) وتكونت من الآلات الآتية : إثنين أو ثلاثة (ناى + طبلة + رباب + مزهر)

أعلام الموسيقى والغناء فى العصر العثمانى :

- **عثمان الطنبورى** : كان أبوه الطنبورى الخاص للسلطان محمود الثانى، نبغ فى العزف على الطنبور، وبلغ شهره عريضة فى عهد السلطان عبد الحميد والسلطان عبدالعزيز، ألف مجموعة كبيرة من البشارف والسماعيات.
- **طاتيوس** : كان أرمنيا يعيش فى الأستانة، أجاد العزف على الكمجه ألف الكثير من البشارف والسماعيات.
- **جميل الطنبورى** : نشأ فى تركيا، وتعلم الموسيقى، وأجاد العزف على الطنبور ألف الكثير من البشارف والسماعيات.

رواد الموسيقى فى العصر التركى : (الطور العثمانى)

- **شهاب الدين العجمى** : مصرى، توفى عام (١٦٧٥م)

له (رسالة فى علم الأنغام) ذكر فيها : **الأوازات الستة :**

نوروز (رمل عند العرب) / شهناز / سلمك / الزركشى / الحجاز / كوشت .

الأصول عنده أربعه والثمانية الأخرى تفرعت من هذه الأربعة كالاربلى، والفروع عددها (٢٥)

- **الشجرة ذات الأكمام (مجهول المؤلف)**

يحتوى المخطوط على سبعة أبواب، هى :

الباب الأول : فى ما هية الموسيقى.

الباب الثانى : فى ماهية النغم المطلق.

الباب الثالث : فى معرفة الأصول الأربع.

الباب الرابع : فى إستخراج الأصول الأربع.

الباب الخامس : فى إستخراج الشعب.

الباب السادس : فى إستخراج الأوازات.

الباب السابع : فى معرفة إشتراك الشعب بالمقامات.

وأهمية المخطوط ترجع إلى أنه يعتبر الأساس للسلم الموسيقى العربى ذو الـ (٢٤) ربعا والمعمول به حاليا، إذ يذكر نصف البردة وربع البردة وثلاثة أرباع البردة وثلث البردة.

* **نغمات السلم الموسيقى عنده كالآتى :**

البردة الأولى : (راست) ويسمى أيضا يكاه

البردة الثانية : دوكاه

البردة الثالثة : سيكاه

البردة الرابعة : جهاركاه

البردة الخامسة : بنجكاه.

البردة السادسة : شيشكاه (حسينى)

البردة السابعة : هفتكاه (مقلوب)

البردة الثامنة : فوق الراست (جواب الراست)

- الهنك والبردة مترادفان بمعنى (الطبقة، التون).

- الأنغام (٤٢) (١٢ مقاما (آرموى) + ٦ أوازات (آرموى) + ٢٤ شعبة = (٤٢) المجموع)

* **الإيقاع فى المخطوط بمعنى (ميزان الألحان)**

* **الأوزان الثمانية :**

الثقيل الأول (يسمية الفرس الستة عشر الخفيف أو الأصل الطويل)

الثقيل الثانى (خفيف الثقيل / الرمل / ثقيل الرمل / الهزج / الفاختى / المقلع.

- **عبد الغنى بن إسماعيل النابلسى** : (١٦٤١ - ١٧٣١م)

ولد وتوفى بدمشق، له مصنفات أبرزها :

" إيضاح الدلالات فى سماع الآلات "

- **احمد بن عبد الرحمن الشهير ب (المسلم)** : ت (١٧٣٥م) له كتاب (الدر النقى فى فن الموسيقى) تناول المقامات العراقية دوائرها طبائعها مجالسها، قراءتها، التنقل من مقام (لآخر).

- **جمال الدين حسن بن أحمد**

له (روضة المستهام فى علم الأنغام)، يقول فيه " لا يمكن الصعود الى شيء من الأنغام إلا من الراست، والأصل نغم واحد هو الراست.

- **خجا عبد القادر الرومى**

له مخطوط دائرة الطرب فى الأصول والشعب ، يتبع الاربلى فى أن الأصول أربعة والأدوار الثمانية تفرعت منها، والأوازات سته مثل الآرموى والفروع (٢٥).

ذكر دور من الأدوار وخصص له بحر من بحو ر الشعر السته عشر التى توافق ذلك الدور وهى كما يلى :

م	الدور	البحر
١	الرست	الطويل والكامل
٢	العراق	الوافر والمدير
٣	الأصفهانى	البسيط والرمل
٤	الزير افكند	الرجز والهزج
٥	البزرك	الخفيف
٦	الزنكلا	المنسرح
٧	الرهاوى	المتقارب والمتدارك
٨	الحجاز	المجتث والمتدارك
٩	النوى	السريع
١٠	البوسليك	السريع

- **محمود بن سيالة الصفاقسى** : توفى فى تونس (١٨٣٨م)

له مخطوط موسيقى هو (قانون الأصفياء فى علم نغمات الأذكياء) تناول القواعد الموسيقية، وحكم السماع وصناعة الموسيقى ومعرفة هيئة العود ومعرفة الصوت والآلات والإيقاعات.

أسماء أوتار العود :

وتر البـــم	طبع الذيـــل
وتر المثلث	طبع المـــاية
وتر المثنى	طبع الرمـــل
وتر الـزيـر	طبع الحسـينى

أسماء أوتار الرباب :

" وتر الذيل (الأعلى من جهة اليمين) + وتر المايه "

- شهاب الدين مـحمد بن إسماعـيل ولد بمكة (١٧٩٥م) وحضر إلى القاهرة صـغيرا ليعيش ويتعلم فيها، إشتهر بمعرفته للفنون من أبرز مصنفاته "

" سفينة الملك ونفـيسه الفلك " فكانت أول كتاب يذكر السلم الموسـيقى العربى (٢٤) ربعا والمعمول به حاليا وأول كتاب يذكر أسماء الـ (٢٤) ربع.

- ذكر أن عدد المقامات (٢٨) الأصول سبعة والباقى فروع.

- ثبت نصوص ما يزيد على (٢٤٠) موشحا مع ذكـر نغم ودرجة إستقرار وإيقاع كل موشح منها.

- ذكر أن الأوزان الموسيقية (١٧) منها سبعة جديدة هى.

(الشنبر / المربع / الرهج / المدور / الزرافات / الأوفر / الوحدة)

- توفى عام (١٨٥٧م) بمصر.

- **ميخائيل بن جرجس بن إبراهيم (مشاقة) (١٨٠٠ - ١٨٨٨م)**

ولد فى دمشق ورحل الى القـاهرة عام ١٨٢٠م ليتـعلم صناعة الطب والموسـيقى، من مصنفاته (الرسالة الشهابية فى الصناعة الموسيقية).

- أول من ثبت السلم الموسيقى العربى الحالى ذو الـ (٢٤) ربعا، وإن كان ذكر فى سفينة شهاب (١٨٤٣م) ولكن مشاقة شرحة.

- أول من ذكر مصطلح (غماز) بمعنى " الغماز هو كل نغمة تأتى بعد (١٤) ربعاً.

- يستعمل مصطلح (برج) بمعنى طبقة موسيقية.

- إستخدم النوته الموسيقية الحديثة.

- **ذكر مقامات جديدة هى :**

(ذورى بياتى - اليزيدكند - الشهناظ - الظرفكند - العروب - قراركاه - إسكى زركاه - الشرنكله - البهلوان - اوج داره - اوج خراسان - البزبز - صباجاو يش - بياتى عجمى - النادى - القذح - نبتكار).

الآلات الموسيقية التى ذكرها :

آلات وترية : العود / الكمجة الإفرنجية - الطنبور - القانون

الآت نفخ : ناى / كرفت - المزمار - السرناى - الأرغون - الجناح.

- **محمد ذاكر** : ولد بالقاهرة (١٨٣٦ - ١٩٠٦) أتقن العزف على آلات الموسيقى النحاسية، له مؤلفات موسيقية (مارشات - بشارف - مقطوعات)، وله ثلاث مصنفات فى الموسيقى هى (الروضة فى أوزان الألحان الموسيقية) و تحفة الموعود بتعليم العود) و (حياة الإنسان فى ترديد الألحان).

- **محمد بن سليمان الخلعى** (١٨٧٩ - ١٩٣٨م)ولد بالإسكندرية ثم رحل الى القاهرة ليعيش مع والده إشتهر بتلحين الموشحات، من أهم ما صنف فى الموسيقى كتاب (الموسيقى الشرقى) ويعد أهم الكتب الموسيقية الحديثة بعد (سفينة شهاب) و(الرسالة الشهابية).

- ثبت الخلعى فى كتابة السلم الموسيقى الشرقى الحالى بالنوته الإفرنجية.

- ثبت الخلعى أسماء أرباع السلم الموسيقى لديوانين كاملين.

- ترجم الخلعى لكثير من الفنانين الملحنين والموسيقين.

- **أحمد أمين الديك**

من مصنفاته فى الموسيقى (نيل الأرب فى موسيقى الإفرنج والعرب).

إحتوى بحوثا هامة فى السلم الموسيقى، ويستخدم الإسلوب التركى فى التدوين (النوى = رى) كما ثبت الأوزان الموسيقية بالتدوين الحديث.

* * *

الموسيقى والغناء فى القرن التاسع عشر

الحملة الفرنسية : كـان من أهم الأحـداث التى أثرت فى تاريخ مـصـر قبل عـصـر محمـد على مباشرة، الحملـة الفرنسية على مصـر، حيث أقام الجيش الفـرنسى بمصر، نحو ثلاث سنوات... بدأت بدخول نابليون القاهرة ١٧٩٨م، وانتهت بدخول الإنجليز مصر عام ١٨٠١ م. واذا كنا لا نذكر الإحتلال الفرنسـى لوطننـا إلا بالبغض والكراهيـة إلا أننا يجب أن نضـع نصـب أعيننا الفـائدة التـى حققهـا للبلاد، ألا وهى المجـمع العلمى المصرى الذى أمر بتشكيله نابليـون، بعد دخوله القاهرة برئاسـتـه، وعضوية كبار القـادة. ثم عهد الى لجنة سباعـية، مكونة من أقطاب العلوم والفنون، وقادة الجيش الفـرنسيين، لاختيـار باقى أعضاء المجمع .

ثم أصـدر نابليون أمـره بأنشاء المجـمع فى ٢٢ أغـسطس ١٧٩٨م وضم سـتـة وثلاثين عضوا موزعين على أربعة لجان فرعية هى :

الرياضيات، والطبـيعيات، والاقتـصاد السياسى، والآداب والفنون، وكان مـقر المجمع قصر حسن كاشف، بالناصرية.

وقد بذل جـميع أعضاء المجـمع المصرى جهودا كـبيرة فى خدمـة العلم والفن وعملوا بنشـاط وجد ومثـابرة، حتى أخـرجوا مـؤلفا نفـيسا يعـتبـر الى يومنا هذا فى خدمـة المراجع الأصيلة المعتد بها فى الشئون المصرية، وهو كتاب وصف مصر :

" Description de L'Egypte "

ومن علمـاء الموسـيـقى الذين اصطحـبـهم نابليـون الى مـصـر فـيلوتو Villoteau (١٧٥٩-١٨٣٩م) وهو موسـيقى فرنسى، درس الموسيـقى العربية فى مكتبـات باريس بعد رجوعه من مصر، وقد أدت هذه الأبـحاث المستفيضة، وشهرته فى مجال المـوسيقى الشرقية

الى اختياره ممثلا للموسيقى المصرية فى المؤتمرات والمعاهد الموسيقية بباريس، وقد تناول فيلوتو أهم موضوعات الموسيقى العربية بالشرح فى كتاب " وصف مصر " الذى طبع عام ١٨٢٢م، وذلك فى المجلد السادس والمجلد الثالث عشر، والرابع عشر، كما تحدث عن مختلف أنواع الآلات الموسيقية المستخدمة فى مصر فى هذا الوقت.

ومن الملاحظ أن نابليون مع سياسة الحزم والشدة، التى اتبعها فى تعامله مع المصريين، اتبع سياسة التقرب اليهم عن طريق احترام تقاليدهم ومشاركتهم فى جميع احتفالاتهم، وكان ذلك انتعاش للموسيقى والغناء العربى وازدهار للآلات العربية التقليدية، الى جانب فرق الموسيقى العسكرية الفرنسية، بآلاتها الغربية، التى كانت تساهم فى معظم الحفلات.

لذا نرى أن أنتشار الآلات الغربية فى مصر، ربما كان عن طريق الحملة الفرنسية بفرقها الموسيقية وآلاتها الغربية.

عصر محمد على:

عين الشعب محمد على واليا على مصر عام (١٢٢٠ هـ - ١٨٠٥م) فكان عصره بداية ازدهار ورقى للعلوم والآداب والفنون فى مصر... وكان فى مقدمة هذه الفنون الموسيقى والغناء. التى تبلور لها أسلوب ونوعية خاصة مميزة، فمع بداية عصر محمد على أى بداية القرن التاسع عشر، ظهرت نواة تكوين التخت العربى التقليدى وعرف باسمه وكان بدء تكوينه لا يتجاوز آلة القانون وآلة العود وآلة الرق، والمطرب بدون مذهبجية... ثم أضيفت آلة الناى.

وحتى أواخر هذا القرن ظهرت فى التخت آلة الكمان، بطريقة عزفها المتعارف عليه اليوم، وعرفت بإسم (كمنجة رومى)، أو (كمنجة الأروام)، ثم دخل المذهبجية ضمن التشكيل، وكان عددهم فى البداية اثنين، زيد حتى وصل أربعة... فأصبح التخت بذلك مكونا من عشرة أفراد، وهم : المغنى - عازف العود - عازف القانون - عازف الناى - عازف الإيقاع (الرق) - عازف الكمان، بالإضافة الى أربعة مرددين (مذهبجية).

وفى هذا العصر قرر محمد على تنظيم الجيش المصرى على غرار الجيوش الأوربية، فأمر بأعداد مدرسة للموسيقى العسكرية، واستدعى طائفة من الموسيقيين الأجانب لكل (آلاى)، وأحضر من أوربا كل ما يلزم الجيش من آلات الموسيقى والمدرسين المتخصصين، لتعليم المصرين الموسيقى الأفرنجية،

وأنشأ فى الخانكة مدرسة لتعليم الموسيقى تتسع لعدد (١٣٠) تلميذا، وعين للتدريس فيها أربعة من الموسيقيين الفنيين الأجانب. وقد أبدى التلاميذ المصريون إتقانا وبراعة ونبوغا، فى تعلم الموسيقى .

وهذه المدرسة كانت يتخرج منها الموسيقيين، الذين يحتاج اليهم الجيش المصرى، ولكن الدكتور كلوت بك، علق فى كتابه على برنامج هذه المدرسة بأنه قد قام على قاعدة خاطئة، حيث تضمن نقل الموسيقى الأوربية بنغماتها وأناشيدها الأوربية، الى بيئة شرقية لم تتعود سماع الألحان الأوربية، لذلك لم تؤثر فى نفوس التلاميذ التأثير المطلوب، ولم تحرك مشاعرهم، وانه كان من الواجب احضار فنانين على دراية بالموسيقى العربية ليخرجوا منها ومن الألحان الأوربية موسيقى خاصة، تتأثر لها نفوس المصريين ثم يضيف كلوت بك :

"... مع أن الحكومة فى عهد محمد على قد كونت معهدا للموسيقى الخانكة تخرج منه عدد، لا بأس به من الموسيقيين المصريين المتمكنين، ولكنهم حرموهم من التدريس، وذلك بأن جعلوا لكل (آلاى) فى الجيش معلما أوروبيا "

ولما كان ليس من الميسور لمعلم واحد القيام بهذه المهمة، فلم تصل الموسيقى الحربية فى مصر الى النتيجة المرجوه من مجاراتها للموسيقى الأوروبية، وأحضر محمد على من تركيا بعض الفرق الموسيقية، التى أدخلت الموسيقى العسكرية التركية فى وحدات الجيش المصرى المكون فى ذلك الوقت، ومنذ ذلك العهد زاد تأثر الموسيقى العربية بالموسيقى التركية.

وقد كان من اهتمام محمد على بموسيقى الجيش والموسيقى الشرقية ان أسس فى عهده عدة مدارس موسيقية.. هى :

(أ) مدرسة للأصوات والطبول عام ١٨٢٤م.

(ب) مدرسة للأصوات والطبول بالخانكاه فى أغسطس عام ١٨٢٧م.

(جـ) مدرسة للعزف بالنخيلة، فى أبريل عام ١٨٢٩م.

(د) مدرسة للمحترفين (الآلاتية)، عام ١٨٣٤م.

ومن المعروف، أن الموسيقى والغناء فى مصر، فيما سبق عصر محمد على ظهر فيها الكثير من التخلف والانحلال، وانحصر نطاق الغناء الجيد فى الطقوس الدينية، والأذكار والابتهالات والقصائد النبوية والموشحات التى كان مغنوها على دس الألفاظ التركية للتملق لـلحاكم التركى وارضائه، أما بالنسبة للموسيقى الآلية، فشاعت فيها البشارف والسماعيات التركية.

وقد ذكر كلوت بك الذى كان رئيسا لمجلس الصحة، فى عهد محمد على باشا أن للمصرين آلات خاصة بهم نذكر منها :

الطبل البلدى - الكاسات - الصنوج - الدف (الطار) - الدربكة - الناى - الصفارة - الزمارة - الربابة - (ويوقع عليها الشعراء - أنغامهم فى أثناء روايتهم للقصص) - الكمنجة، (وكانت مثل القيثارة ذات سبعة الأوتار تهتز بفعل ريشة تمسك باليد).

ومما يذكر أنه عندما رجع طوسون بن محمد على من الديار الحجازية، لم تستهوه الموسيقى الأوروبية، وفى أثناء سفرة الى رشيد صاحبه بعض المغنين المصرين، كابراهيم الوراق - الحبابى - قشوة وباقى رفاقهم، واصطحب من الآلات العود والقانون والناى والكمنجة.

وعرفت فى بداية عصر محمد على طبقة الصهبجية. غنوا الموشحات فى بداية عهدهم بدون علم بالأوزان، ولكن سرعان ما عرفوا الأوزان والضروب، ومارسوا غناءها فى المقاهى والمنتديات.

وقد كان أغنياء هذا العصر، يحيون أفراحهم بأكثر من تخت، كما نشير الى تأثر هذه الفترة بما وصل اليها من الموشحات الأندلسية، ثم ما صيغ على نمطها لكثير من الفنانين المصريين المعاصرين. كذلك تأثر الغناء فى هذه الفترة بالموسيقى والغناء التركى بمختلف قوالبه **ومن القوالب الغنائية عرف فى هذا العصر** :

الصهبجية : وهم طبقة من عامة الشعب يقومون بغناء وانشاد كلمات غير موزونة.

القصيدة - الموال - البشرف : بنوعيه الموسيقى والغنائى - **الموشحات** التركية الشامية - **الأناشيد الصوفية**. كذلك وجد قالب **الدور** فى أبسط صوره، حيث كان يتكون من مذهب يتكرر ومجموعة أغصان.

وكان للموسيقيين والمغنيين فى هذا العصر شيخ يسمى " شيخ الطائفة " يشرف على المجاميع الآتية :

أولا : **الآلاتية**.. كان يطلق عليهم (المزاهرية)، وهم جماعة المغنيين والمنشدين والعازفين فى التخت.

ثانيا : **طوائف المزمار البلدى**، وموسيقى النحاس، والشموتية، " المداحين " وكان أول من تولى شياخة الطائفة " محمد القبانى " الذى لقب بكبير الملحنين فى ذلك العصر، أما آخر من تولى هذا المنصب فهو " أحمد خطاب " أحد مشاهير عازفى آلة القانون فى ذلك العصر. ومن أهم مهام شيخ الطائفة الترخيص، لمن يرغب احتراف الغناء أو الموسيقى (العزف).

كما كان لشيخ الطائفة وكيل يسمى " المختار " يعاونه فى مهامه، ونظام شيخ الطائفة لم يكن متبعا فى القاهرة وحدها، بل فى جميع العواصم، فكان لكل عاصمة شيخ يتولى شئون الموسيقيين والمغنيين، ويسهر على حمايتهم.

كذلك كان يمنع أى مغن أو عازف أو تخت من العمل، فى احدى المقاهى الا عن طريق شيخ الطائفة.

ومن أوائل التخوت العربية التقليدية التى ظهرت فى هذا العصر....

(تخت المعلم شعبان. وتخت المقدم، ثم تخت المنسى، وتخت الرشيدى).

وفى هذا المجال لا يفوتنا أن تذكر أن جميعهم كانوا من عازفى آلة القانون، وكان العزف على آلة القانون، ينحصر فى ديوان واحد فقط، وهذا الأسلوب المتبع فى بداية هذا العصر، وبنفس الأسلوب عزف كل من : عبد الله المنسى، وحنا المنسى، (وكانا ضريرين)، ومحمد أيوب وحسن العقاد - ومحمد ابراهيم.

ثم مصطفى حافظ عازف القانون.، الذى برع وذاع صيته، حيث امتاز عنهم جميعا بالعزف على ديوانين فى آن واحد، مما جعل لآلة القانون من الرنين وقوة الصوت الصادر عن نغمتى القرار والجواب جاذبية ومكانه، أكثر مما كانت عليها... وقد اتبع نفس الأسلوب عبد المجيد الطوسيلى ومحمود مكاوى وغيرها.

كذلك تشير الى تكوين تخت عربى تقليدى، كان من أبرز التخوت وأقدمها شكل على النحو التالى :

المؤدى	الآلة
محمد القبانى	مغنى
داده أفندى	عازف على الناى
مصطفى العقاد الكبير	عازف على القانون
عبد الله المنسى	عازف على القانون

ومن أشهر العازفين أيضا فى هذا العصر.... نذكر :

- زكى خطاب (قانون) - حسن الجاهلى (كمان)

وهكذا بدأ التخت العربى التقليدى يزدهر فى بدايته، وبرز من العازفين المهرة العديد من أجادوا وتمكنوا من الموسيقى والعزف.

وفى عهد عباس الأول (١٨٤٨ - ١٨٥٤م) ظهرت المطربة " **ساكنة** " وكانت من ألمع مطربات هذا العصر، تتلمذت عليها " ألمظ " بعد أن مكثت فى فرقتها مدة كبيرة، تدربت فيها على فن الغناء. وكان من عادة المطربة " ساكنة " أن تغنى منفردة وبيدها الرق أما المساعدات، فكن يقمن بترديد المذهب. وكان المتبع فى ذلك العصر ألا يمارس الغناء سوى السيدات من وراء الستار أى محتجبات عن أنظار الرجال.

ثم ظهر من المطربين الشيخ **محمد عبد الرحيم (المسلوب)، ومسعد دبل.**

وهنا نشير الى أن (المسلوب)، كان أول من ركز تلحين الدور الغنائى وله العديد من الأدوار الرائدة، التى انتشرت الى يومنا هذا تؤديها فرق الموسيقى العربية التقليدية. (العفو يا سيد الملاح).

ثم كان عهد **محمد سعيد** (١٨٥٤ - ١٨٦٣م)، وفيه وفد الى مصر مجموعة من الموسيقى الأرمن، الذين قدموا من اسطنبول، تلبية لدعوى الخديوى... ومن أبرز هؤلاء الموسيقيين نذكر :

ران زبنوب (١٨١٠ - ١٨٦٦م)	عازف الناى
الكسان الطنبورى (١٨١٥ -١٨٦٠م)	عازف الطنبور

وكانا عضوين من أعضاء الفرقة الموسيقية لقصر الخديوى، الى جانب هابيت ممرليان(١٨٧٤م -١٩١٩م) عازف العود الذى ولد فى مصر، وكان أول من أدخل العود إلى تركيا.

وممن اشتغلوا بالتدريس فى مصر من الأرمن فى المجال الموسيقى (مرجر مليك) ١٨٥٤ - ١٩٣٩م)، وآرميناك يسايان (١٨٨٧ - ١٩٥٣م) عازف الكمان الذى كان من مؤسسى معهد الموسيقى العربية بمصر، كما كان أستاذا بارعا فى عزف وتدريس آلة الكمان، وتتلمذ على يديه الكثير من أساتذة الكمان المعاصرين.

وهكذا نجد أن التخت العربى التقليدى، قد تأثر فى معزوفاته، وأسلوب عزفه بعديد من الأساليب، كان ابرزها، وأكثرها تأثيراً الأسلوب التركى سواء كان ذلك فى العزف أو الغناء، وان كان العزف أسرع تأثرا من الغناء، حيث كانت اللغة العربية بحروفها عاملا من أهم العوامل التى حافظت على أداء التخت العربى التقليدى لألوان الغناء العربى.

عصر الخديوى اسماعيل (١٨٦٣ - ١٨٧٩م) فى هذا العصر نشأ تكوين طبقى للمجتمع المصرى والعربى.

وجدير بالذكر أنه الى نهاية القرن التاسع عشر، كان يوفد الى مصر الكثير من العازفين الأرمن والأتراك، ففى عام ١٨٩٨م، وفد الى مصر من الاستانة عدد من مشاهير الموسيقيين الأرمن الذين كونوا جوقتين موسيقيتين كان مركز الأولى ميدان العتبة الخضراء والثانية شارع عبد العزيز بالقاهرة.

وأمر الخديو بردم مستنقع كبير، محاطا بأشجار كثيفة، فأصبح روضة غناء أطلق عليهم اسم " حديقة الأزبكية " وامتلأت بالمقاهى الخاصة بالمغنين، والتخوت العربية التقليدية من الرجال فقط، أما المغنيات ممن أطلق عليهم اسم " العوالم " فكان لهن " أكشاك " خاصة قائمة الى جانب المقاهى الموجودة فى حديقة الأزبكية، وكانت وقفا عليهن.

وفى هذا العصر : نجد أن كل من محمد عثمان، وعبده الحامولى قد أكملا دراستهما للموسيقى العربية على أصول ثابته وراسخة، نابعة عن التراث الشرقى القديم، من أصول فارسية وتركية، وذلك على يد أساتذة برعوا ونبغوا فى الموسيقى الشرقية، من عازفى العود

والقانون، سواء كانوا مصريين أو اتراك أو أرمن. كماأنه فى هذه الفترة زاد عدد أفراد التخت العربى التقليدى نتيجة لزيادة الاتصال بين مصر، وباقى جيرانها فى الشرق، فزادات آلة الكمان الى اثنين وكذلك القانون... كما زاد عدد المذهبجية. وقد كان العازفون وقتئذ يتبعون المغنى، الذى يعد سيد الموقف وموضع الاهتمام، فيعملون على ابراز امكانيات صوته. ونشير الى أن التخوت العربية التقليدية، عدت فى هذا العصر بمثابة المدارس التى يتعلم ويدرس فيها المنشدون أسرار فن الموسيقى والغناء العربى تمثل مواهبهم، وتقوى أصواتهم، وتزيد من قدرتهم على فن الارتجال الذى يحتاج لخبرة ودراسة ومهارة، وكذلك الحال بالنسبة للعازف... فالتخت له اكبر فضل فى تدريبه وابراز مهارته العزفية.

وفى أواخر هذا العصر، أى عندما أوشك القرن التاسع عشر على الانتهاء وجدنا : بوادر نهضة فى فن الموسيقى والغناء. وتمثلت فى تمصير وتعريب الموسيقى والغناء، حيث تم التخلص نسبيا من تأثير الموسيقى التركية، على يد عدد من الأعلام العرب، نذكر منهم عبده الحامولى - محمد عثمان - ابراهيم القبانى - داود حسنى - سيد درويش - زكريا أحمد - محمد القصبجى.

وقد تمثلت هذه النهضة فى ابتكار المقامات والمسارات اللحنية الجديدة وان كان معظمها مقتبس من الاتراك، ثم ابتكار الألحان وارتجالها وحفظها عن طريق السماع، مع اهمال التدوين الموسيقى. كما اتجهت ألوان الغناء فى أغلب الاحيان الى مضمون عاطفى واحد هو الحزن والأسى، نظرا لسؤ الحالة الإجتماعية لمعظم أفراد الشعب.

ومن اهتمام الخديوى اسماعيل بفن الموسيقى والغناء احتفالات أفراح الأنجال التى أقامها، وانطلقت فيها الفرق الموسيقية الى أهم ميادين القاهرة وانتشرت تخوت الآلاتية من المطربين والمطربات تدوى بأحلى وأبدع الأنغام.

ويذكر لنا التاريخ أن بعض الفرق الموسيقية الغنائية قد وصل عدد أفرادها الى اربعين عازفة تقوم بالعزف فى الحرملك لتحية المدعوات والعزف لهن...وقد ارتدت جميع عازفات الفرقة ملابس حريرية موشاة بالقصب والأحجار الكريمة.

ومن أشهر المطربين الذين اشتركوا فى أحياء هذه الأفراح الشيخ محمد عبد الرحيم (المسلوب)، والشيخ محمد الشلشلمونى، وعبده الحامولى، ومحمد عثمان، وأحمد صابر، ويوسف المنيلاوى، وعبد الحى حلمى.

ومن المطربات : ألمظ - الوردانيه - نزهة.

ومن العازفين فى التخوت : محمد العقاد الكبير - محمد ابراهيم الكبير - عبد الحميد القضابى (قانون) أحمد الليثى - محمود الجمركشى - محمد الشربينى (عود) ابراهيم سهلون - (كمان) - على صالح - أمين بزرى (الناى).

وهنا نشير الى أن القوالب الغنائية الشائعة التى كان يؤديها أفراد التخت العربى التقليدى، فى هذا العصر انحصرت فى : الدور - الموشح - الموال - القصيدة - البشرف الغنائى.

أما القوالب الآلية فهى : الدولاب - السماعى - البشرف - اللونجا - التحميلة - التقاسيم (الموزونة - الحرة).

ولقد كان الخديوى اسماعيل عاشقا لصوت الحامولى، مثلما كان عاشقا للطرب والنغم ' لذلك فقد عين له مبلغ (١٥) جنيها راتبا شهريا ولكل من ألمظ وأحمد الليثى وابراهيم ومحمد خطاب (١٠) جنيهات، واستمروا يتقاضون هذه الرواتب، حتى بعد تولى الخديوى توفيق مهام الحكم، ثم انقطعت هذه الرواتب فى عهد عباس، أما السلطان حسين

فكان ولعا بالموسيقى والغناء، ومما يذكر عنه أنه أستدعى قبل وفاته بأربعين يوما تختا مصريا مكونا من :

العازف	الآلة
محمد العقاد	قانون
سامى الشوا	كمان
أحمد حسين	عود
أمين بزرى	ناي
على عبد البارى	مطرب

وغنوا له غناءا مصريا عربيا فأجزل لهم العطاء.

وكان من العادات المتبعة فى الأفراح التى كان يحييها التخت العربى التقليدى، وجود مضحكين، ينزلون الى ميدان المضاحكة بين كل وصلة غنائية وأخرى وذلك تخلصا من أى ملل قد يتسرب الى جمهور المستمعين فى أثناء تسوية آلات التخت.

ونشير فى هذا الوقت الى أن الغناء فى عصر الخديوى توفيق قد أنزوى ، أما فى عصر عباس، فقد استقر الأمر، وساهم أكثر الشعراء فى نظم القطع الغنائية وسمعنا لاسماعيل صبرى، ومصطفى نجيب، وأحمد شوقى أشعارا غناها المنيلاوى وعبد الحى حلمى، وابراهيم القبانى، داود حسنى، وغيرهم.

وبعد أن كان الغناء لا يسمع الا فى قصور الأغنياء عند اقامة الأفراح فتحت المسارح أبوابها للجمهور، لسماع التخوت العربية التقليدية مؤدية الموسيقى والغناء العربى، نظير أجر معقول.

أشهر التخوت العربية التقليدية فى هذه الفترة :

١ - تخت محمد سالم العجوز :

تكون هذا التخت من أربعة أفراد على النحو التالى :

محمد سالم العجوز*	مغنى
محمد الطويلى	قانون
أحمد الشربينى	عود
حسن الجاهلى**	كمان

٢ - تخت محمد العقاد الكبير :

وقد كان تخت العقاد من أشهر التخوت، وأدقها صنعة، وأوفاها أداء وكان يتناوب العمل مع عبده الحامولى، ويوسف المنيلاوى، وقد تكون هذا التخت من :

محمد العقاد الكبير	قانون
أحمد الليثى	عود
ابراهيم سهلون	كمان
أمين بزرى	ناى
محمد كامل	رق
احمد حسين	مذهبجى

ومن المغنين الذين بدأوا حياتهم الفنيه، كمذهبجية فى تخت العقاد :

أحمد حسنين - عبد الحى حلمى - محمد السبع - محمد البغدادى - محمد نصر الدين زكى مراد - يوسف المنيلاوى - أبو العلا محمد - سيد الصفطى.

(*) محمد سالم العجوز : (١٨٣١-١٩٣٧) مغنياً قديراً أجاد العزف على العود والرق.

(**) حسن الجاهلى : أول مصرى أمسك بآلة الكمان على كتفه.

٣ - تخت محمد عثمان(*) :

ضم تخت محمد عثمان خمسة من العازفين هم :-

محمد عثمان	الغناء وعزف العود
على صالح	ناى
حسن العقاد	قانون
أنطوان الشوا	كمان
محمد الشامى	رق

٤ - تخت ابراهيم القبانى(**) :

تكون هذا التخت من :

إبراهيم القبانى	الغناء وعزف العود
عبد الحميد القضابى	قانون
سامى الشوا إبراهيم سهلون	كمان
أمين بزرى***	ناى
إبراهيم الشوربجى	رق
أبو زايد	نقرزان

ابراهيم الشوربجى - محمد الصنافينى - صالح محمد - عبد المجيد نمن - مذهبجية.

(*) محمد عثمان (١٨٥٥-١٩٠٠م) طور بألحانه وغناء الحامولى قالب الدور.

(**) يقل عبد السلام القبانى (نجل ابراهيم القبانى) أول من أدخل النقرزان فى تخته يوسف المنيلاوى ثم تبع ابراهيم القبانى.

(***) أمين برزى : ١٨٦٥ - ١٩٣٥ : كان من أبرز عازفى الناى فى عصره، تتلمذ على يد أحد المولدية (دده أفندى)، امتاز أمين برزى فى عزفه بطول النفس وصفائه، فقد كان أداؤه شبيه بالغناء والطرب، من تلاميذه جرجس سعد الذى كان عازفا للناى مع السيدة أم كلثوم.

تطور التخت العربى التقليدى
فى النصف الأول من القرن العشرين

بوفاة محمد عثمان وعبده الحامولى فى عامى (١٩٠٠م و ١٩٠١م) على التوالى ظهر فراغ كبير فى عالم الموسيقى، والغناء العربى الذى اقتصر على ما كان يردده مطربو ذلك العهد أمثال :

يوسف المنيلاوى - سيد الصفتى - محمد سالم العجوز زكى مراد - أبو العلا محمد - سليمان أبو داود - عبد الحى حلمى - صالح عبد الحى

وبوفاة يوسف المنيلاوى، وعبد الحى حلمى، حمل المذهبجية لواء الفن الموسيقى، وكون كل منهم تختا خاصا به، ومن هؤلاء، نذكر :

ابراهيم شفيق - حسن الحويجى - عبد اللطيف عمر - عبد الله الخولى.

وفى النصف الأول من القرن العشرين، ظهرت التخوت العربية التقليدية المكتملة التكوين، كذلك ظهرت تخوت غير متكتملة التكوين فى صورة مجاميع وبالاضافة الى ذلك ظهرت التخوت التى أخذت شكل الفرقة الموسيقية، وذلك نظرا لاضافة عناصر جديدة الى العناصر الرئيسية، للتخت العربى التقليدى.

ويمكننا القول أن الثلث الأول من القرن العشرين، كان عصر ازدهار التخت العربى التقليدى، الذى احتل القصور فى حفلات الطرب، ومعظم التسجيلات الغنائية والموسيقية، كذلك لانهمل دور المجاميع والتخوت الغير مكتمله، ودورها فى احياء حفلات الطرب فى بيوت الأشراف والأغنياء وكذلك بعض التسجيلات الموسيقية وأيضا الغنائية التى كان لها باع طويل فيها.

أما بداية التكوين الحقيقى للتخت، الذى ظهر فى صورة الفرقة الموسيقية بأضافة بعض الآلات الدخيلة على آلاته المعروفة، كان فى أواخر عام ١٩٣٤ عندما بدأ الارسال الاذاعى فى القاهرة، ومن هنا بدأت نقطة الانطلاق لبداية تكوين الفرق الموسيقية... وبداية انزواء التخت العربى التقليدى. ومن أشهر التخوت التى اكتملت عناصرها الأساسية فى أوائل القرن العشرين. نذكر :

١ - تخت العقاد :

محمد العقاد الكبير(*)	رق
محمد القصبجى (بديلاً لأحمد الليثى)(**)	عود
محمد كامل (أبو كامل)	رق
على صالح	ناى

أما عزف الكمان فكانت تقع مسئوليته على أحد هؤلاء العازفين :

ابراهيم سهلون(***) - الياس الصغير - سامى الشوا - توفيق صالح - كريم حلمى.

(*) محمد العقاد الكبير : (١٨٥٠ - ١٩٣١م) ولد بمدينة دمياط، تعلم عزف آلة القانون على يد أحمد الطسيلى - كان أبوه مصطفى العقاد الكبير عوادا ماهرا. كان العقاد رئيسا لتخت أم كلثوم

ومحمد عبد الوهاب فى اول حياتهما الفنية - ونشير أنه والد مصطفى العقاد، عازف الايقاع، وجد اسماعيل العقاد عازف الكمان، والذى كان يعمل مفتشا للموسيقى بوزارة التربية والتعليم، وجد محمد العقاد عازف القانون والمقيم حاليا للعمل بامريكا.

(**) أحمد الليثى : (١٨٦١ - ١٩١٢م) ولد بمدينة الاسكندرية وقد كان والده من أشهر عازفى آلة القانون - وبالرغم من ذلك علمه العزف على آلة العود.. ولقد جاء احمد الليثى ووالده الى القاهرة، ولم يكن بها سوى تخت منسى الكبير والد قسطندى منسى. التحق احمد الليثى بسراى الخديوى اسماعيل كمعلم، ثم انضم لتخت عبده الحامولى والماظ، اجاد احمد الليثى طريقة البصم (استعمال الاصابع بدون ريشة لاستخراج الاصوات على العود بدلا من استعمال الريشة التى كانت شائعه الاستعمال وكانت تسمى (المرزاب).

(***) ابراهيم سهلون : (١٨٤٠- ١٩٢٠) تعلم عزف الكمان على يد حسن الجاهلى عازف الرباب وعازف الكمان، وقد ذاع صيتة فى عهد الخديوى اسماعيل، كان والده سليمان سهلون من أمهر عازفى القانون - اشتغل ابراهيم سهلون بتخت الحامولى مدة طويلة ثم التحق بتخت يوسف المنيلاوى وقد تتلمذ على يديه من الهواة مصطفى ممتاز، كما تأثر بعزفة على الهواة أيضا اسماعيل رأفت الذى كان يحرص على سماعه أغلب سهراته.

والمذهبجية فى هذا التخت، كانوا :

ابراهيم عيد - محمد عثمان (غير الفنان المعروف).

٢ - تخت داود حسنى (*) :

وقد تكون هذا التخت من سبعة أفراد. هم :

داود حسنى	الغناء وعزف العود
إبراهيم سهلون	كمان
يوسف حسنى (**)	قانون
على صالح	كمان
إبراهيم عبيد	رق
محمد سليمان - محمد فريد	مذهبجية

٣ - تخت عبد الحى حلمى :

عبد الحلى حلمى	الغناء وعزف العود
محمد العقاد الكبير	قانون
إبراهيم سهلون	كمان
أمين بزرى	ناى

٤ - تخت محمد السبع :

عبد الحميد القضابى	قانون
عبده قطر	عود
كريم حلمى	كمان
جرجس سعد	ناى

(*) داود حسنى: (١٨٧١ - ١٩٣٧م) من اعلام الملحنين اللذين طوروا الموسيقى والغناء العربى.

(**) يوسف حسنى : شفيق داود حسنى.

٥ - تخت أبو العلا محمد :

محمد حسن السويسى	قانون
سامى الشوا	كمان
أمين بوزى	ناى
محمد السبع(*)	عود
محمود رحمى	رق

نلاحظ فى بعض التخوت السابقة غياب أحد عناصرها، كعازف الرق فى تخت عبد الحى حلمى وتخت محمد السبع... وربما يرجع ذلك الى أن عازف الرق ليس ثابتا كبقية العازفين، أو قد يقوم أحد المذهبجية بعزف الرق الى جانب الغناء

ومن التخوت التى تولى ظهورها فى هذه الفترة تباعا :

٦ - تخت زكريا أحمد(**) :

زكريا أحمد	الغناء وعزف العود
أحمد شوقى	قانون
ادوارد قدحجى***	كمان
عبده المصرى	رق

٧ - تخت فتحية أحمد :

محمد القصبجى	عود
إبراهيم العريان أو(محمد عبده صالح)	قانون
سامى الشوا	كمان
إبراهيم عفيفى	رق

(*) محمد السبع : ولد بدمياط ١٨٧٠م - اشتغل مع عبده الحامولى كمساعد لمدة سبع سنوات.

(**) زكريا احمد : كون تخته عام (١٩٢٨م) وسافر به الى يافا، ثم حيفا، ثم عكا وصيدا وكافة المدن السورية واللبنانية.

(***) ادوارد قدحجى : سورى تتلمذ على يد سامى الشوا.

٨ – تخت نادرة(*) :

محمد القصبجى	عود
محمد عبده صالح	قانون
كريم حلمى	كمان
حسين فاضل	ناى
إبراهيم عفيفى	رق

٩ – تخت أمين المهدى(**) :

أمين المهدى	عود
إبراهيم العريان	قانون
جرجس سعد	ناى
أحمد العريان	كمان
مصطفى العقاد	رق

والى جانب هذه التخوت ظهرت مجاميع تؤدى فى تشكيلات غير مكتملة من هذه النماذج نذكر :

– رباعى عبد المنعم عرفه(***) :

عبد المنعم عرفه	عود
أحمد نور الدين	قانون
يسرى قطر	كمان
محمد عنبر	رق

(*) نادرة : عملت على التخت الذى تعمل عليه أيضا أم كلثوم .

(**) أمين المهدى : غالبا ما كان يطلق على تخته (خماس) – تعلم الموسيقى والضروب الإيقاعية على يد محمد عبد الله رشيد العواد ومحمد أيوب ،، أما الموشحات فأخذها عن كامل الخلعى ودرويش الحريرى . كان أستاذ الآلة العود فى المعاهد الموسيقية ... وكان يعد حجة فى العزف على هذه الآلة ... امتاز عن اقرانه بأسلوب البصم المحكم والتطريب كان يمثل المدرسة القديمة فى العزف .

(***) عبد المنعم عرفة : ولد عام ١٩١٦م وتخرج من معهد الموسيقى العربية عام ١٩٣٣م – عازفا ماهرا على آلة العود وأستاذ لها فى المعاهد الموسيقية ، له الكثير من المؤلفات الموسيقية .

وكذلك رباعى توفيق زيدان : ورباعى مصطفى العقاد ، والذى كان يضم نجليه محمد العقاد ، واسماعيل العقاد.

- ثلاثى عبد الحميد القضابى :

عبد الحميد القضابى	قانون
إبراهيم القبانى	عود
سامى الشوا	كمان

ومن الثنائيات - نذكر :

ثنائى

سامى الشوا	كمان
عبد الحميد القضابى	قانون

ثنائى

محمد العقاد الكبير	قانون
إبراهيم سهلون	كمان

ثنائى

على الرشيدى	قانون
سامى الشوا	كمان

ومن الملاحظ أن معظم الثنائيات، مكونة من آلتى القانون ، والكمان وظهرت هذه المجاميع الغير مكتملة التكوين ، خاصة فى عزف أنواع التأليف الموسيقى الآلى ، وربما صاحبت الغناء، ولكن كان هذا نادرا ويقتصر على السهرات التى تضم جمهورا قليلا وبعد هذه الفترة انصرف أكثر من المغنين والمغنيات الى ترديد الطقاطيق الخفيفة ، والأغانى التى خلت من اللمسات الفنية ، فى النظم أو النغم.

فقد تميزت هذه الفترة بالانحلال والتأخر وظهرت طبقة تسمى بالعوالم أو (الغوازى*)، وممن اشتهرن من هؤلاء العوالم نذكر :

أمينه الصوفية - بمبة كشر -- أمينه شخلع

وكان يطلق على رئيسة العوالم لفظ " أسطى " وتكون لها مجموعة من العازفات ، وأحيانا بينهن عواد كفيف ، ويطلق على هذه المجموعة " تخت العوالم " وهذ التسمية غير دقيقة لأن هذه المجموعة مكونة من :

الرئيسة	الأسطى
سيداتن	طبلة
ثلاث سيدات	مزاهر
سيدة	رق
سيدة	عود (أو تستبدل بشخص كفيف)

ولا تحتوى من آلات التخت العربى التقليدى ، سوى آلة العود وآلة الرق .. وربما أطلقت هذه التسمية تشبها بالتخت العربى التقليدى الذى يصاحب المطرب فى حفلاته ولياليه .

وقد ازدهر عصر العوالم فى الفترة ما بين عام (١٩٠٠ - ١٩٢٧م) وهى فترة الفراغ التى نشأت نتيجة لوفاة عمالقة التخت العربى التقليدى مثل عبدة الحامولى - محمد عثمان.

فى عهد الملك **فؤاد** عندما اهتمت مصر لأول مرة بسفر البعثات المسيقين الى أروبا، وعندما عقد مؤتمر الموسيقى العربية عام ١٩٣٢م بالقاهرة ، أصبحت الموسيقى جزءا هاما من

(*) الغوازى : مجموعة من النساء ، يقمن بالرقص والغناء فى آن واحد ، ويصاحبهن مجموعة من العازفات ، وأغلب الاتهن من آلات الايقاع ، يقمن بأحياء حفلات الحريم بالعرس ، أو أعياد ميلاد الأطفال أو ما شابة ذلك ، وأحيانا يصطحبن عازف كمان أو عازف رباب أو عازف مزمار ، ويكون العازفون من طبقة الغوازى عادة .

ثقافة الشعب ، وعلما يدرس فى المدارس المصرية الى جانب العلوم ، الفنون الأخرى، وزاردت وإنتشرت التخوت العربية التقليدية فى هذه الفترة، وتطورت ثم أخذت " الفرقة الموسيقية " كتسمية لها عندما زاد فيها عدد الآلات ، ويرجع هذا الى :-

إنشاء المعاهد الموسيقية - تسجل الاسطوانات - انشاء الاذاعة المصرية ففى ٣١ ديسمبر سنة ١٩٣٤م بدأت الإذاعة اللاسلكية للحكومة المصرية إرسالها عبر الأثير، وفى الأشهر الأولى من تاريخها كونت ثلاث فرق تابعه لها .

- فرقة للموسيقى العربية بقيادة عزيز صادق

- فرقة على نظام الأوركسترا المعروف بقيادة الشجاعى

- أوركسترا غربى بقيادة الموسيقى التشيكى جوزيف هوتيل ، وجميع العازفين من الأجانب المقيمين فى مصر .

وقد كانت فرقة الموسيقى العربية ، التى يقودها عزيز صادق ، تقوم بعزف القوالب التقليدية التى يعزفها التخت العربى التقليدى . مثل البشرف والسماعى واللونجا ، ونشير الى أنه قبل افتتاح الاذاعة لم تتواجد فرقة تستقل بالمؤلفات الآلية استقلالا تاما دون الغناء ، فقد كان التخت العربى التقليدى تعزف فيه البشارف والسماعيات التركية تمهيدا للغناء .

أما الفرقة الثانية والتى كان يقودها محمد حسن الشجاعى ، فقد كانت تقدم المعزوفات الغربية ، ذات الايقاع الواضح والنغم البسيط الذى تستسيغه الأذن التى ألفت التطريب ، مثل افتتاحيات بعض الأوبرات ، والأوبريتات ، والموسيقى الخفيفة الى جانب بعض منتخبات موسيقى المسرح المصرى ، من تلحين كامل الخلعى ، وسيد درويش ، بعد اعدادها أوركستراليا ، وقد اختص بالتدوين التوزيع محمد حسن الشجاعى . وكانت هذه الفرقة خليطا من العازفين المصريين ، الذين تلقوا تدريبهم فى الموسيقات العسكرية ، الى جانب بعض العازفين المتمصرين ذوى الأصل الأوروبى من الإيطاليين واليونانيين .

أما الفرقة الثالثة ، فقد كانت تقدم المؤلفات الموسيقية العالمية .

ولابد أن تشير الى أن التخت العربى التقليدى ، لم يختف تماما ففى الأربعينات تكون تخت عربى تقليدى فى كازينو بديعة مصابنى ، يصاحب غناء ابراهيم حمودة وأحمد عبد القادر وأمين حسين ، وكان مكونا من :

كامل إبراهيم أو (محمد عبده صالح)	قانون
جميل عويس أنور منسى - أحمد الحفناوى	كمان
حسين فاضل	ناى
محمد القصبجى	عود
إبراهيم عفيفى	رق

ونلاحظ أنه فى هذا التخت قد زاد العدد لآلة الكمان . أما تخت محمود أحمد فقد كان يكوينه كالآتى :

محمود أحمد	قانون
عبد الفتاح صبرى	عود
أنور منسى أو (عطية شرارة)	كمان
حسن حلمى	شيللو
محمد عنبر	رق

وتغير تكوين تخت عبد المنعم عرفة فأصبح مكونا من :

عبد المنعم عرفه	عود
مصطفى كامل	قانون
حنفى حسن الحفناوى	ناى
عبد الحميد عرفه	شيللو
محمد عنبر	رق
عبد الرازق الطبال	طبلة (دربكة)
أحمد العريان - محمد عرفه - يسرى قطر	كمان

كذلك ظهر (النقرزان) بوضوح فى تخت المطربة حياة محمد ، وخاصة فى مونولوج من مقام الكرد من ألحان رياض السنباطى وكان ذلك فى ٢٤ أغسطس ١٩٣٥م .

يتضح مما سبق ظهور آلة الشيللو ضمن آلات التخت العربى التقليدى ، أما آلة البيانو فكان أول ظهورها فى دور بارز مع آلات التخت العربى التقليدى عندما صاحبت المطرب ابراهيم حمودة فى أول نوفمبر سنة ١٩٣٥ . ومن عازفى آلة البيانو نذكر أوجينى طربلى ، ثم فؤاد حلمى .

نستنتج مما سبق أن التخت العربى التقليدى فى النصف الأول من القرن العشرين ، قد زادت آلاته مما ترتب عليه زيادة عدد العازفين ، كما دخلت عليه آلات لم يسبق مصاحبتها له نذكر منها :

آلة النقرزان : رغم ظهورها فى بعض التخوت القديمة ثم أختفائها .

آلة الشيللو : آلة البيانو - الطبلة (الدربكة).

"سيد درويش والتخت"

قبل الخوض فى أعمال سيد درويش ، وانجازاته للتخت العربى التقليدى نوجز ملخصا للحياة الموسيقية والغنائية قبله ، فنجدها محصورة بين الموشحات الأندلسية ، وبعض الموشحات المورثة من العصر العباسى عن طريق دمشق وأعلامها الى جانب الموشحات الجديدة ، التى على غرار تلك الموشحات التقليدية القديمة ، كما وجدت بعض المؤلفات الآلية مثل (السماعيات) و (البشارف التركية) .

وبملاحظة محتوى الغناء ، يلاحظ أنه لم يرق الى أعلى من مستوى الألحان المعروفة لمرتلى القرآن الكريم ، ومن المرتلين فى الكنائس القبطية .

أما عبده الحامولى محمد عثمان فارتقيا بقالب " الدور " ، والتنويع فى الحان الأغصان، ونسب لمحمد عـثمان وضع الكثير من المحسنات النغمية التى سمـيت بـ " الهنك " وتشمل الردود ، والأهات التى يشتـرك فى أدائها المجموعـة بالتبادل مع المطرب ، بعد أن كـان قالب الدور من قبل ذلك قـالبا غنائيا بسيط الـتركيب يخلو من الحبكة الفنـية ، كما أضـاف عبده الحامـولى ، ومحمد عـثمان ، بعض المصطلحـات التركيـة ، ومزجوها مع مـثيلاتها العـربية بالنغم المصرى . ولكـن الحامولى ، ومحـمد عثـمان ، لم يتمكنـا من اخراج الغناء من دائرة الطرب ، حيث كان هـدفهما نفس السابقين ، أى الاهـتمام بعنصر التطريب ثم كـان سلامة حـجازى ، فسار على نفس النمط ، ونفس الأسـس وكان فـضله الوحيـد الذى لا ينكر أنه انتقل بالموسيـقى والغناء من " التخت " الى المسرح .. أى جلسه التخت المحـدودة الى خشبة المسرح الرحبـة ، وهذا يعد انتقالا من السـكون الى الحركة ومن القيود الـى الحرية . وكانت هذه هى نقطة الانطلاق للتخت العربى التقليدى التى سار على دربها سيد درويش .

بدأ سيد درويش الغناء على تخت بالاسكندرية مكونا من :

محمد عزت	عود
أحمد صبانة	قانون
جميل عويس	كمان
على إبراهيم	رق
حامد مرسى	سنيد

وقد خلا التخت من عازف للناى .. كما صاحبة مجموعة من الأصوات النسائية .

عمل سيد درويش بمصاحبة تخته فى المقـاهى ، وفى السرادقات المقامة بمناسبة الأعياد، وكان يؤدى الموشحات والأدوار والطقاطيق الشائعة ، والتى كان يرددها بعض المغنيين أمثال " اللاوندية " و " أسما الكمسارية " و " عبد الحى حلمى " ، ومن هذه الطقاطيق ما كان دون

المستوى اللائق . ثم أضاف سيد درويش لتخته آلة السيانو ، وكان يقوم بالعزف عليها أميل عريان دون مراعاة لأرباع الدرجات الصوتية .

ومما لا شك فيه أن سيد درويش أجاد التلحين للتخت العربى التقليدى وهذا يتضح من خلال أعماله .. فمن الموشحات نذكر :" منيتى عز اصطبارى " و " يا عذيب المرشف "

ومن الأدوار :" يا فؤادى ليه بتعشق " و " ضيعت مستقبل حياتى " و " أنا هويته " ومن الطقاطيق : " حرج على بابا " و " أهو داللى صار " و " خفيف الروح .

وهذه نماذج من رصيد سيد درويش على التخت العربى التقليدى الذى أدخل سيد درويش الحياة والبساطة الى التلحين والغناء ، بعد أن كان هذا الفن مثقلا كجميع الفنون الأخرى ، ببعض أوضاع وتقاليد جامده ليس لها صلة بالحياة ، وناسب بين الألفاظ والمعانى وبين المعانى والألحان ثم بين الألحان وما تصورها الأحاسيس وعبر عنها ... بحيث نسمع الصوت الذى يضعه ويلحنه ويغنيه فنجد : - أن كلماته ومعانيه وأنغامه وخوالجه ، قد تزاوجت منذ القدم فلم تفترق قط .

لقد سيطر اللون المسرحى على أعمال سيد درويش للتخت العربى التقليدى وذلك فى بعض حركات أدوار ، التى كانت أصلح للمسرح الغنائى من التخت ، بحيث يمكن أداؤها على خشبة المسرح كلحن مسرحى متكامل ، وكل ما حدث ليتحقق ذلك هو انتقال التخت من خلف المغنى ليتحول الى أوركسترا عربى أمامه

إن أدواره للتخت شملت حركات تصل ما بين القرار والجواب صعودا أو هبوطا .

وشملت القفزات اللحنيه التى زادت من انطلاقته فى التعبير عن الكلمة .

أن سيد درويش قد حرر قالب الدرو الغنائى من قيوده التى ظل حبيسا فيها قبله بدأ عمل سيد درويش على المسرح كمطرب بين فصول الرواية بهدف الترويح عن المستمعين ،

فانضم فى بداية عهده الى فرقة عطا الله التى سافر معها الى الشام ، ثم انتقل الى إلقاء الأناشيد والأغانى الجماعية فى فرقة جورج أبيض ... ثم احتل دور البطولة غناء وتمثيل فى مسرحياته .. " العشرة الطيبة " و الباروكة " و " شهرذاد "

انفعل سيد درويش مع الشعب بجميع طوائفة ، فجاءت . موسيقاه معبره عن تلك الطبقات ، مصورة لها ملائمة لمختلف ميولها .. تتقبلها اذواق الجماهير ، لأنها نابعة من صميم مشاعرها .

ويقول محمد حسن الشجاعى فى ذلك :

" انتشل سيد درويش ألحان المسرح من أحضان التخت ،الى اللون المسرحى وبأضافات سيد درويش للأنواع المختلفة من الآلات الى التخت العربى التقليدى نستطيع القول بأنه أول فنان بدأ بتكوين أوركسترا عربى ... كما أنه أول من اتجه بألحانه لملاءمة هذا التكوين الجديد .

"محمد عبد الوهاب وتطور التخت"

بالرجوع إلى فترة ما قبل عصر محمد عبد الوهاب ، نلاحظ أنه من بعد وفاة سيد درويش بدأت موسيقى وغناء التخت العربى التقليدى تأخذ صورة لانحسد عليها ، حيث كان شارع عماد الدين هو المختص فى شئون الطرب والموسيقى واللهو والغناء ، فنرى من الأسماء اللامعة : الست تودد الشاميه الحاجة السويسية - اللاوندية - الكمسارية - منيرة المهدية - عبد الحى حلمى ... وغيرهم .

لقد تميزت هذه الفترة ، أى ما بين وفاة سيد درويش وعصر محمد عبد الوهاب بكلمات الأغانى الخليعة والألفاظ الخارجة ، وانحدر مستوى الكلمة فانتشر ذكر الخمور والمخدرات فى نصوص الأغانى .. كما شاعت بعض العبارات أمثال كلمة " أفندى فى الأغنية، وظهر التخت العربى التقليدى فى صور غير كاملة التكوين فكان غالبا ما يتكون من

ثلاثة أعضاء : عازف العود وعازف القانون ، ومغن يرتدى جلبابا ، أما العازفون فيرتدون مجموعة أزياء غربية ، غير متناسقة ، وكان المطرب ينفصل تماما فى غنائه عن المجموعة التى تعمل معه ، لهذا كانت الجماهير لا تعرف الا المغنى ، فالعازفون ليسوا الا تابعين لصوت المطرب كما كانت الموسيقى الآليه مجرد لمسات بسيطة ضمن أعمال التخت الغنائية وليست من الأهمية بمكان .

فحينما كانت تؤدى بعض الأعمال الموسيقية الآلية ، مثل السماعى والبشرف والتقاسيم ، كان ذلك بغرض خدمة الطرب وتهيئة نفسيه المستمع كما تمهد له جو النغمة التى سيؤدى فيها الوصلة .

أى أن موسيقى التخت وغناؤه ، كانت فى هذه الفترة عبارة عن أنغام تصورها آلة موسيقية : يتابعها آلة أخرى .... كحنجرة مغن يتابعها القانون أو العود تصاحبة الكمان أو الناى الذى يساير أصوات القانون ، فى بعض الدرجات ، ولهذا كان الاعتماد الكلى فى ذلك على السماع . كان المغنى يغنى ... والعازف يعزف فى أزمنة محددة تضبط إيقاعها عازف الرق، فاذا عزفت المجموعة سويا رأينا القيادة ، وقد تجاذبها الأفراد ، تتوافر لمن يسبق فى إصدار المقطع الأول من مقاطع القطعة، بغير تنظيم ولا ترتيب. ويتضح التفكك ، روح التواكل ، واغتصاب مركز القيادة حينا آخر ، مما يخرج اللحن عن مجراه المرسوم .

بدأ محمد عبد الوهاب حياته الفنية ، كمطرب ينشد القصائد الدينية الأذكار ، حتى كون له تختا خاصا شاركه رحلته الفنية ، يتكون من :

محمد عبد الوهاب	عود
على الرشيدى	قانون
جميل عويس أو (سامى الشوا)	كمان
عزيز صادق	ناى
سيد كامل	رق
صالح الفروجى	
إبراهيم عبد الله	
حسن النحاس	مذهبجية
محمد عبد المطلب	

وفى عام ١٩٣٦م وعندما لحن محمد عبد الوهاب أحد أناشيدة كون فرقة موسيقية من ثمانين عازفا، مما اضطره للاستعانة بأفراد من غير فرقته كان من بينهم أنور منسى.

وقد إرتدى عازفوا التخت فى عصره ملابس السهرة، وفى هذا رقى واحترام للفن والفنان، فكان من المحتم على عازف التخت ارتداء ملابس السهرة حتى ولو كان الغناء فى حفلة نهارية، كما أصبح من التقاليد أيضا توقف تقديم المشروبات طوال فترة الغناء.

أما مطرب التخت فأصبح ضمن الأعضاء المكونة للعمل الفنى وليس فردا له شخصيته الذاتية... حيث انه لا يقوم بالعمل الفنى بمفرده بل شريك فيه. وكان نتيجة لهذه الدفعة أن اشتهر لأول مرة موسيقيون يعملون مع مطرب التخت، وأصبح الشعب من عشاق سماع انتاجهم الفنى.

وقد احتفظ محمد عبد الوهاب بآلات التخت العربى التقليدى ككل من سبقة من المطربين، ولكنه حاول بالتدريج تطوير استخدامها قبل اضافة آلات جديدة. ففى الحفل الختامى الخاص بانعقاد المؤتمر الأول للموسيقى العربية فى القاهرة عام ١٩٣٢م، قدم محمد عبد الوهاب " فى الليل لما خلى " نظم أحمد شوقى... ونرى فيها واضحا فى الكلمات حيث انها لا تتحدث صراحة عن العشق والهجر والصد و لكنها أغنيه وصفية تقدم لوحة فنيه رائعة، حافلة بالألوان والظلال، عامرة بالأحاسيس مشحونة بالانفعالات، انها لون جديد فى الشعر الغنائى، جعله محمد عبد الوهاب لونا جديدا فى التلحين للتخت العربى التقليدى.

لم يكن الجديد فى قدرة الموسيقى على التعبير عن المعانى ولكنه فى اضافة آلة " الفيولونسيل " وآلة " الكونترابص " لأول مرة فى التخت العربى التقليدى. أما سيد درويش فقد سبقة فى ذلك فى افتتاحياته للمسرح الغنائى، ولكنه لم يوظف الآلات لخدمة طابع وتقاليد الموسيقى العربية.

وفى لحن " فى الليل لما خلى " أظهر عبد الوهاب الغناء المسترسل الذى يبدو كأن ليس له أيقاع أو حدود زمنية تكتب ودونت بالتدوين الموسيقى على غرار الغناء الأوروبى، فالغناء قبل هذه الأغنية يحتم أن يلازمه ايقاع واضح وصارخ، عن طريق آلة الطبلة التى دخلت على التخت العربى التقليدى.

كما خرج عبد الرهاب عن تقاليد التكوين الفنى المتبع للقصيدة بإيقاعها الرباعى " الوحدة الكبيرة " وذلك فى لحن قصيدة " جفنة علم الغزل " فى الثلاثنيات فلحنها على إيقاع رقصة أروبية (الرومبا).وفى عام ١٩٣٥ م بدأ اهتمامة بالموسيقى الآلية فقام بتأليف موسيقى " فانتازى نها وند " وأعقبها بقطع موسيقية أخرى. كان من نصيبها الشعبية الكبيرة، وردتها الجماهير.كالأغانى تماما... ومن هذه المقطوعات نذكر : " حبى " - " ألف ليلة "

وكان بذلك العمل له فضل كبير فى غرس اللبنة الأولى للموسيقى الآلية التى أنارت الطريق للموسيقيين المصريين فى الاهتمام بالموسيقي العربية الآلية وإيجاد كياناً لها تاماً عن الصيغ الغنائية.

ومما لاشك فيه أن لظهور السنما والأذاعة أثر كبير فى التطور بموسيقى عبد الوهاب. بالتالى فى تطور موسيقى وغناء التخت العربى التقليدى، فبعد أن كنا نستمع الى أغانية المسجلة على اسطوانات قبل ظهور السينما والاذاعة التى تعتمد على القانون والرق والكمان فى أغلب الأحيان... ونسمع فيها بعض أصوات المنشدين و " المطيباتية "، الذين يصيحون فى أثناء التسجيل ببعض العبارات المشهورة مثل " الله ياسى محمد " أصبحنا الآن نستمع الى تسجيلات يشترك فى أدائها أوركسترا كبير مكون من حوالى سبعين أو ثمانين عازفا بالاضافة الى الأعداد الكبيرة للكورس الغنائى من الرجال والنساء.

وقد برز المفهوم الجديد للكورس واضحا فى أغنية " القمح الليلة " من فيلم " لست

ملاكا " فنجد أن الكورس يؤدى دروا فى التركيب الفنى للأغنية، وليس مجرد أصوات تعتمد على ترديد ما ينشده المطرب،،، كذلك استخدام تعدد التصويت فى دور " أحب أشوفك كل يوم " أما عن أسلوبه فى التلحين، فيعد من أقدر الملحنين، حيث يجيد انتقاء اللحن مع مناسبة للصوت بدقة تامة، فيعطى كل صوت المنطقة الصوتية التى تلائمة ليظهر أحسن ما فى نبراته، ويمكنه من الأداء بلا ارهاق ولا افتعال.

استمر عبد الوهاب فى استخدامه الجرىء للآلات الموسيقية الجديدة على التخت العربى التقليدى، فترى مثلا :

- الجيتار فى أغنية " انس الدنيا وريح باللك " من فيلم " رصاصة فى القلب "
- الجيتار الكهربائى لأول مرة فى فرقة أم كلثوم فى لحن عبد الوهاب " أنت عمرى
- الماندولين فى لحن " عاشق الروح " من فيلم " غزل البنات "
- البيانو فى قصيدة " الصبا والجمال " من فيلم " يوم سعيد " - الأبوا فى أوربريت " مجنون ليلى " من فيلم " " يوم سعيد.
- الأكورديون فى مونولوج " مريت على بيت الحبايب " عام ١٩٣م.

بالإضافة الى استخدامه لمعظم آلات النفخ بأنواعها المختلفة فى الكثير من أناشيده

وكان لاهتمام محمد عبد الوهاب بالموسيقى الآلية سواء فى المقدمات الخاصة بألحان أغانية أو " اللازمات " الموسيقية أو المقطوعاته الموسيقية أثر كبير على اهتمام المستمع بالتأليف الآلى والمقطوعات الموسيقية.

ولم يكن لمقطوعات محمد عبد الوهاب الموسيقية، التى ألفها للتخت المدعم ببعض آلات الأوركسترا، وبعض آلات الجاز، صيغة فنيه متماسكة ولكنها كانت دائما غنية

بالايقاعات، حافلة بالمحاولات الجديدة، لاستخدام المقامات العربية استخداما غير مطروق لمؤلفى السماعيات والبشارف القديمة، وكانت هذه المحاولات الموسيقية الجديدة، بمثابة اسلوب جديد أحبه الكثيرون ممن يتطلعون الى تجديد وتطوير الموسيقى العربية.

ولم يكتف محمد عبد الوهاب بهذه المقطوعات الموسيقية التى لا تحكمها القوالب الآلية التقليدية، بل لأغانيه مقدمات موسيقية طويلة نسبيا وأكثر تعقيدا وفنية وتقنية اذا ما قيست بالمقدمات الموسيقية القصيرة الساذجة التى كانت تمهد للأغانى القديمة.

وعبد الوهاب حين تحرر من قوالب الموسيقى العربية، لم يشأ أن يتقيد بقوالب الموسيقى الأروبية أيضا، لذا جاءت مؤلفاته حرة لا تنتمى لصيغة محددة.

وقد تميزت موسيقى عبد الوهاب بالتالى:

- المزاوجة بين النغمة والايقاع.

- الاستخدام الجرىء للمقامات العربية والايقاعات العربية من خلال آلات موسيقية، كانت تستخدم أصلا فى الأوركسترا أو فى الجاز. أما باقى تخوت هذه الفترة، فقد توقفت الموسيقى العربية البحته منها عند حدود المقطوعة الموسيقية القصيرة التى لا تستغرق أكثر من خمس دقائق ولا تزيد عن عشرة دقاذق فيما قدر. كما توقفت أيضا هذه المقطوعات الموسيقية عند النغمة المفردة التى يعزفها جميع آلات التخت، مهما كثر عدد الآلات الموسيقية به.

وقد يشد أنتباهنا، أو تجذ بنا كثرة الآلات الموسيقية فى التخت، وضخامة الصوت الصادر عنها، أو كثرة الحوار بين هذه الآلات وطراقته فهو يبدو للوهلة الأولى فخما مثيرا.

"أم كلثوم(*) وتطور التخت"

كانت بداية أم كلثوم فى رحلة الفن بغناء المدائح النبوية، والقصائد الدينية بدون مصاحبة آلية، فقد اقتصر على مصاحبتها المذهبجية، ويطلق عليهم " البطانة ".. وهم : الشيخ ابراهيم (والدها) - خالد (أخاها) - الشيخ صابر(**).

وفى عام ١٩٢٦م، وبالتحديد فى يوم الخميس ٢ اكتوبر، لأول مرة انتقلت أم كلثوم من مرحلة الغناء بطريقة الانشاد الى الغناء بالمصاحبة الآلية.

وقد كان أول تخت أدت عليه أم كلثوم الغناء فى هذا اليوم بمسرح دار التمثيل العربى، وكان هذا الحفل الأول من سلسلة حفلاتها الشهرية وتكون هذا التخت من :

محمد العقاد الكبير	قانون
محمد القصبجى (***)	عود
سامى الشوا	كمان
محمود رحمى	رق
خالد إبراهيم	مذهبجى

كذلك فإن القصبجى من كبار الملحنين، وله رصيد من الألحان أشهرها رق الحبيب، غناء أم كلثوم وليت للبراق غناء أسمهان.

(*) ولدت أم كلثوم فى ٤ مايو سنة ١٩٠٤م توفت ٣ فبراير سنة ١٩٧٥م.

(**) صابر ويرد عنه أنه كان خطيبها.

(***) محمد القصبجى : ولد ١٥ ابربل ١٨٩٢م، وتوفى ٢٥ مارس سنة ١٩٦٦م كان من أمهر العازفين على آلة العود، حيث أجاد ترجمة الجمل الغنائية، وهذا يتضح بالاخص من خلال مصاحبته لأم كلثوم فى موال " الليل اهو طال ".

ومن تأثروا بمدرسة القصبجى فى عزف آلة العود، رياض السنباطى، كذلك كان القصبجى منذ عام١٩٢٦م اول عواد مستديم مع أم كلثوم فى حفلاتها، وفى تسجيل الاسطوانات، فقد كان المتبع ذلك أن يشترك ملحن الأغنية مع التخت الذى تتعامل معه الشركة المسجلة..

ونلاحظ أن هذا التخت قد خلا من عازف آلة الناى. وقد صاحبها هذا التخت فى تسجيل أولى أغنياتها على اسطوانات.

ومن هذه الأغنيات نذكر : " أنا على كيفك - كم بعتنا مع النسيم سلاما - لى لذة فى ذلتى وخضوعى "

لذا احتلت أم كلثوم عرش الغناء العربى على التخت العربى التقليدى، بعد أن كانت منيرة المهدية(*) تتربع عليه.

وفى عام ١٩٣٢م، عندما سافرت الى بغداد كونت لها تختا من ثمانية أعضاء هم :

محمد القصبجى	عود
إبراهيم العريان	قانون
كريم حلمى	كمان
جرجس سعد	ناى
إبراهيم عفيفى	رق و(نقرزان)
يوسف متولى	شيللو
صالح محمد	مذهبجية (مساعدين)
عبد العزيز عبد الوهاب	

ونلاحظ هنا اكتمال أفراد التخت، بل لقد أضفيت عليه من الآلات الوترية الغربية آلة " التشيللو "

كانت أم كلثوم مبدعة فى أدائها، ويرجع ذلك الى أنها تدربت على الغناء وتجويد القرآن الكريم، والقصائد والموشحات الدينية، والمدائح النبوية فكان ذلك بمثابة دراسة عملية تطبيقية للأداء الأمثل، كما حفظت الكثير من الحركات والانتقالات اللحنية من كثرة أدائها للمواويل، متمتعة بموهبة ارتجال اللحن وحسن التصرف.

(*) منيرة المهدية : ويقول عنها محمد تيمور :

منيرة وهبها الله صوتا عذبا جميلا، تتخلله بحة تهز أوتار القلوب ولكنه ضعيف لا يقدر على أداء الطبقات العالية، كما أنه يظهر ضعفة فى ختام أغلب النغمات، أما من الجهة التلحينية، فهى عاجزة عن التلحين "

لقد اختارت طريقها، ونجحت فى اختيار الطريق الصحيح لأداء الغناء العربى على التخت العربى التقليدى وقد بدأ تخت أم كلثوم يزداد تدريجيا فى العدد حتى عام ١٩٣٦م وفى أثناء تسجيل ألحان فيلم " وداد " اقترح القصبجى زيادة عدد أفراد التخت ورشح احمد الحفناوى عازف الكمان للعزف مع أم كلثوم، وبقى معها حتى وفاتها. وقد سبقه فى عزف الكمان على تخت أم كلثوم سامى الشوا(*).

وفى عام ١٩٤٣، أسست أول نقابة للموسيقى برئاستها وظلت تجلس على مقعد الرئاسة مدة عشرة سنوات كنقيبة للموسيقيين. وقد طالبت فى هذه الفترة، بأن يحل العازفون المصريون مكان العازفين الأجانب، فى الملاهى والفنادق : كما طالبت بألا تقل نسبة العازفين المصريين للعازفين الأجانب عن خمسة وسبعين فى المائة. وفى عام ١٩٤٠م، انضم الى تخت ام كلثوم الذى أصبح فى عداد الفرق الموسيقية، أنور منسى عازف الكمان، وقد كان رياض السنباطى فى ألحانه لأم كلثوم لا ينتقى من آلات التخت فى العزف المنفرد Solo ، الا آلة القانون فلما انضم أنور منسى(**) الى الفرقة، أصبح السنباطى يضع فى اعتباره فى كل لحن جديد دور منفرد لآلة الكمان، يؤديه أنور منسى.

(*) سامى الشوا : ولد فى حلب عام ١٨٨٩م بين عائلة موسيقيين، حيث كان أنطوان الكبير عم جد الياس، يعزف على الكمنجة الصغيرة، والكمان الأكبر حجما منها، ذو السبع أوتار وبحضرة ابراهيم باشا بحلب، وكان ابنه انطوان والد سامى، وفاضل الشوا عازفا شهيرا على آلة القانون، وله تخت صغير مكون منه ومن والديه يعزفان على الكمان والعود.

(*) أنور منسى : ولد عام ١٩٢٢م، وتوفى عام ١٩٦١م. كان أبوه مغنيا عازفا لآلة العود وآلة القانون، تتلمذ أنور منسى فى عزف الكمان على يد كمال الوراق، فى معهد الاتحاد الموسيقى، وآرميناك فى معهد الموسيقى العربية، وعمل فى بدايته مع الفن فرقة جميل عويس التى كانت تعمل فى صالة بديعة مصابنى. كانت أول مؤلفاته الموسيقية " ابتسام ".

ومن أشهر عازفى الناى مع أم كلثوم سيد سالم وحسين فاضل(*).

ومن أشهر عازفى العود محمد القصبجى وعبد الفتاح صبرى(**).

ومن أشهر عازفى الرق إبراهيم عفيفى وعبد الحميد راشد

وآلة القانون، فكان لمحمد عبده صالح(***) دور كبير، وقيادى مع أم كلثوم وفرقتها.. كما تضبط طبقة الصوت فى كل حفلة وفقا لحالتها التى كان يعلمها، فهى لا تستطيع فى كل الحفلات أن تؤدى بدرجة واحدة من الإقتدار أو بطبقة واحدة من المقامات، فهى فنانة لا تستطيع فى كل الحالات أن تؤدى بدرجة واحدة من الاقتدار.

(*) حسين فاضل : كان أشهر عازف ناى خلال الأربعنيات الخمسينات، كما أنه من القلائل الذين خلفوا به بمات واضحة مميزة على تراث الموسيقى العربية، فقد كان أدؤه فريدا فى نوعه، لم يسبقه اليه أحد، كما أنه كأستاذ لهذه الآلة قد تخرج عليه عدد كبير من عازفى الناى الأوائل فى مصر... وأداؤه يملأ الأسماع فى انتاج كبار الموسيقيين، وكبار المطربين وعلى رأسهم أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب، وفريد الأطرش، وليلى مراد، ومحمد فوزى.

عمل حسين فاضل عازفا للناى فى فرقة الاذاعة المصرية، وعمل بفرقة الموسيقى العربية، منذ انشائها.. ثم سافر الى ليبيا، ليسهم فى تكوين فنها الموسيقى وعاد الى القاهرة حيث لقى ربه.

(**) عبد الفتاح صبرى : ولد عام ١٩١٦م وتوفى عن ٦٢ عاما. حصل على دبلوم معهد الموسيقى العربية عام ١٩٣٣م، واشترك فى العزف مع مشاهير المطربين والمطربات، أمثال محمد عبد الوهاب، وصالح عبد الحى، وفتحية أحمد، وأخيرا أم كلثوم، وعمل فترة طويلة بفرقة الموسيقى العربية، وسافر الى الكويت ليساهم فى نهضتها الموسيقية ولقى ربه هناك.

(***) محمد عبد صالح : تتلمذ على يد ابراهيم العريان، أما اسلوبه فى العزف على آلة القانون، فقد القانون، فقد جمع بين القديم والحديث، القديم من حيث التقاسيم التقليدية، والمصاحبة مع الليالى والموال، أما الحديث فيتمثل فى المهارة العزفية... وله باع طويل فى الارتجال الفورى، من حيث أداء التقاسيم فقد كان عزفه مليئا بكل ما يطرب محبى الموسيقى العربية، من رشاقة وسرعة، وحبكة، لا سيما فى الفقلات، والتقاسيم، المنفردة، ومن مميزات أسلوبه فى العزف استعمال آلة Pedal باليد اليسرى " أى ترديد النغمة التى جذب الوتر (القرار Tonic) بالابهام والسبابه " وذلك بشكل جذاب يعمق الاحساس بنغمة كل تقسيمة، أو كل جملة من التقسيمة التى يتناولها، بأسلوبه العربى البديع.

وفى أغنية " أنت عمرى " والتى كانت بداية لقاء ألحان محمد عبد الوهاب بصوت أم كلثوم... تكونت الفرقة التى صاحبتها فى أثناء الغناء من اثنين وعشرين عازفا، ولأول مرة دخلت آلة الجيتار الكهربائى التى عزف عليها عبد الفتاح خيرى، فى المقدمة الموسيقية التى استغرقت أربعة عشر دقيقة.

أما التشكيل النهائى الذى استقرت عليه فرقة أم كلثوم، فكان كالآتى :

محمد عبده صالح (رئيسا)	قانون
محمد القصبجى	عود
سيد سالم	ناى
احمد الحفناوى	
عبد المنعم الحريرى	
كريم حلمى	
احمد العريان	
محمود القصبجى	كمان
عز الدين حسنى	
محمد نصر الدين	
عبد الفتاح خيرى	
لبيب حسن	
محمد ماضى	
محمد سعيد هيكيل	
عبد الغنيغنيم	
كمال الشيخ	
مكرم جرجس	
محمود الحفناوى	شيللو
حسان كمال	
مجدي بولس	
مدحت طه	أوكرديون
مصطفى حميو	
فاروق سلامة	كونترباس
عباس فؤاد	
ابراهيم عفيفى	
حسين معوض	
سمير سرور	ساكسفون
مجدى الحسينى	أورج وبيانو

وبذلك نرى تغـيير واضح فى الكم والـكيف للتخت العربى التـقليـدى، الذى غنت بمصاحبته أم كلثوم، هذا بالأضافة الى بعض محاولات فردية، فلقد أضاف بليغ حمدى آلة الساكسفون، فى لحنه لأغنية " فات الميعاد " أما رياض السنباطى فى قصيدة " أراك عصى الدمع " فقد أضاف آلة البيانو، ولم تنفرد آلة واحدة للشيللو بل وجدت ثلاثة آلات، كما زاد فى فرقة أم كلثوم الأورج والجيتار الكهربائى فى بعض المناسبات.

وموضوع ادماج الآلات الغـربية مع آلات التخت العربى التقليدى لـيس بالجديد، فقد خصصت لجنة للنظر فى شئـون الآلات ضمن اللجـان السبـع للمؤتمر الأول للمـوسيـقى العربية بالقاهرة عام ١٩٣٢م وكانت برئاسة د. زاكس العالم الموسيقى.

وعندما ناقشت اللجنة اقتراحا بشأن ادماج الآلات الغربية فى الآلات الموسيقية العربية، اعترض بعض الأعضاء بـحجة عدم صلاحية الآلات الغربية الثـابتة ذات الاثنى عشر نصف مقام لأداء الموسيقى العربية، مـالم تتناول هذه الآلات التعديلات اللازمة التى تمكنها من أداء الأبعاد الصوتية، التى تقل عن النصف مقام الموجودة فى الأبعاد السلم الموسيقى العربى.

وبذلك انقسم أعضاء اللجنة الى فريقين :

أحدهما : يؤيد دخول الآلات الغربية على الموسيقي العربية.

والآخر : يعارض هذا الرأى، بحجة أن أضافتها بفقـد الموسيقى العربية مـا امتازت به ألحانها من رقة وعذوبة، بحكم طبيعة آلاتهاذات الأصوات الرخيمة الحساسة.

كذلك أشـارت اللجنة بعدم ادخـال آلة البيـانو، وآلة الفيـولونسيل (الشيلـلو) ضمن الأوركسترا العربى.. بينما أيدها الباحث التركى رؤوف يكتا بشرط أن تكون أوتار آلة البيانو مصنوعة بكيفية تبرز النغـمات بنفس أسلوب أداء الأصوات الخارجة من حنجرة " أم كلثوم " أو النغمات التى نطرب لها عندما نسمع عزف عواد مصرى بارع، أو عازف قانون ماهر.

باختفاء التخت العربى التقليدى وظهور الفرق الموسيقية الضخمة التى تصل أحيانا الى أكثر من أربعين عازفا... وظهور الفرق الغنائية الكبيرة، انعكس أثر هذا النزوع الى الضخامة على الموسيقى نفسها، وقد ساعد ذلك على انتشار التدوين الموسيقى، وظهور قائد للفرقة، مع الحرص على توحيد النص الموسيقى وربط كل تفاصيله تنظيما وتنسيقا، لأداء المجموعات الكبيرة.

ومن الملاحظ أن الفرقة الموسيقية، التى حلت مكان التخت العربى التقليدى عندما تؤدى ألحانا موزعة، قد لا تراعى طبيعة الموسيقى العربية، وهذا لا ينفى وجود بعض المحاولات الناجحة، كموسيقى " بحيرة المنزلة " لعبد الحليم نويره، وهذا يثبت أن النجاح لابد وأن يقترن بالفهم والتعمق، فى خصائص مميزات ودقائق موسيقانا العربية.

وهناك من يعتقد أن طابع الموسيقى العربية، يتميز عن الموسيقى الأروبية باشتمال ألحانها على أرباع الأصوات التى تخلو منها الموسيقى الأروبية. وهذا الاعتقاد بعيد عن الصواب فقد يكون هذا أحد الفوارق بينهما، وليس الطابع بدليل أن كثير من المقامات العربية، كمقام العجم والنهاوند.. وغيرها، لا تدخل عليها أرباع النغمات وهى مع ذلك عربية أصيلة، يمكن أن يؤلف منها الحانا كاملة تتسم بالطابع العربى الأصيل، وهى ذات الوقت تعد من السلالم الأروبية، التى يمكن أن يؤلف مقطوعات أوروبية كاملة، لها طابعها الأوربى البحت، ولكن ينحصر طابع الموسيقى العربية فى أنها لحنية وتختلف فى المسار اللحنى عند الانتقال والتحرك فى المقام الواحد، بما لا يتفق مع انتقالات نفس المقام فى الموسيقى الأروبية. واللحن هو حركة الانتقال من صوت الى صوت، فاذا وجد الى جانب هذا اللحن شىء من تعدد التصويت، وجب أن يكون من النوع الذى لا يؤثر على وضوح لحنها الأساسى، بل يكون مقويا ومحسنا له، وهو ما أطلق عليه ابن سينا " محاسن اللحن " وهو ما يتفق اليوم مع المبادىء الأساسية لعلم الهارمونى " توافق الأصوات "

"الفرق الموسيقية المعاصرة التى تؤدى التراث العربى"

لقد كانت الفرقة العربية التى انشئت عام ١٩٦٧م بقيادة عبد الحليم نويرة هى الفرقة الرائدة المعاصرة، لأداء التراث الموسيقى العربى والتى نذكر منها :

فرقة أم كلثوم للموسيقى العربية، بقيادة حسين جنيد.

فرقة أحياء التراث للغناء العربى، والتى انشئت عام ١٩٧٤، والتى قادها نبيل شوره لفترة معينة وهى عام ١٩٧٦م

أما من المجموعات التى شابهت الى حد كبير تكوين التخت العربى التقليدى، فنذكر منها :

- التخت العربى بقيادة يسرى قطر ونبيل شوره رائدا له.. وقد مارس هذا التخت نشاطه لفترة ثم توقف، وكان يضم مجموعة كبيرة من العازفين أمثال نبيل شوره (قانون) ومحمد عبد النبى (ناى) ومن المغنين على الحجار وتوفيق فريد ومن المغنيات نذكر عائشة حسن.

ومن المجموعات الأخرى نذكر :

خماس « الحفنى ».. ويتكون من :

كامل عبد الله	قانون
چورج ميشيل	عود
محمود عفت	ناى
عبد الفتاح خيرى	كمان
حسين أنور	رق

ونلاحظ أنه يحتفظ بتكوين التخت العربى التقليدى.

المجموعة الصغيرة التابعة لفرقة الموسيقى العربية.. تتكون من :

عبد الحميد صبره	قانون
عبد الحميد عبد الغفار	ناى
أحمد الحفناوى	كمان
محمد صابر لبيب	عود
محمد العربى	رق
سيد مندى	تشيللو

وهو أيضا تكوين التخت العربى التقليدى، بزيارة آلة التشللو وقد أدى ظهور الفرق الموسيقية العربية، والمجاميع الشبيهة بالتخت العربى التقليدى، إلى احياء روائع فن الموسيقى والغناء العربى الباقى من تراثنا الكلاسيكى، وأدى ذلك بالتالى الى استيعاب الجماهير للقيم الفنية الأصيلة لموسيقاهم العربية كما أدت هذه الظاهرة الى زيادة الوعى الفنى فى خلق آداب الاستماع للجمهور العربى، وظهور قيم جديدة وتقاليد قيمتها سواء فى الأداء أو فى حسن الاستماع، بالأضافة الى جانب الشباب لتذوق موسيقاهم، بعد أن كانوا محرومين منها.

لقد جذبتهم تلك الفرق الموسيقية للاستماع الى وجدان الأجداد فمثلا فى انتاجهم الفنى ألوان موسيقية وغنائية.

أما الجديد الذى أضافته تلك الفرق فهو :

أولا : العزف طبقا لنوته موسيقية مدونة يتفق أفراد الفرقة فى أدائها.

ثانيا : توحيد أقواس جميع آلات الكمان بالفرقة، فتخضع جميعها لحركة موحدة طبقا للاسلوب العلمى.

ثالثا : التوزيع فى أداء الألحان بين أفراد الفرقة التى أصبحت تتكون من مجموعة كبيرة من العازفين.

رابعا : التعبير Nuance الذى يضيفة القائد، وبأحاسيه ومشاعره من التلوين الموسيقى، بما يتفق والجمل اللحنية.

التدوين والقيادة
فى التخت العربى التقليدى

ان الأسلوب المتبع فى التدوين للألحان العربية، هو تدوين هيكل فنى فقط، وبعدها يبدأ الاتصال الشخصى بين الملحن وأعضاء الفرقة الموسيقية فى أثناء التدريبات، ويقول فى ذلك محمد عبد الوهاب :

".... كتابة اللحن بالنوتة لا يكفى لتقديم عمل موسيقى عربى متكامل "

وقد بدأ التدوين للتخت العربى منذ أوائل القرن العشرين، ومن أبرز من دون ألحان الموسيقى العربية نذكر :

- **قسطندى منسى** : ولد بدمياط فى اكتوبر عام ١٨٦٦م، ويرجع اليه الفضل فى تدوين عشرات الألحان لعبدو الحامولى ومحمد عثمان وداود حسنى.
- **محمد الدهراوى** : كان معلما للأحداث فى احدى الملاجىء.. دون لابراهيم القبانى أدواره فى الفترة ما بين عامى ١٩٠٠م، ١٩١١م.
- **جميل عويس** : دون معظم أعمال أم كلثوم الموسيقية، وأشهرها لآلة الكمان وله العديد من المؤلفات الموسيقية، أشهرها سماعى نواثر.
- **نصر عبد المنصف** : كان أستاذا بالمعاهد الموسيقية، وعازفا لآلة الكمان والفيولا يرجع اليه الفضل فى تدوين معظم أعمال محمد عبد الوهاب والكثير من الملحنين المعاصرين.
- **عبد العزيز الطنطاوى** : كان قائدا لفرق الفنون الشعبية فى محافظتى البحيرة والغربية وكان أول قائد لفرقة موسيقى إذاعة وسط الدلتا، أجاد التدوين بكل زخرفة.
- **صالح رضا** : أستاذ بكلية التربية الموسيقية

أن التخت العربى التقليدى بأعداده المحدودة، وقوالبه المعتادة، ليس بحاجة الى من يقودة، بل يكتفى برائد ويكون فى العادة عازف القانون.

فالتخت العربى التقليدى، كما هو متبع يؤدى خطاً لحنيا واحدا ليس به من تعدد التصويب ما يجعله في حاجة الى القائد، كما أنه كثيرا ما يحفظ عازف التخت اللحن تماما ولا يستعين بالنوته الموسيقية المدونة أمامه، بل يعتمد فى أغلب الأحيان على ذاكرته وتدريباته مع باقى أفراد التخت.

ومن المواصفات الأساسية لعازف التخت، أن يكون على مستوى ممتاز فى الأداء Virtuose وكذلك المطرب أو المطربة فى التخت العربى التقليدى، حيث يعتمد كل منهما على عنصر الارتجال الفنى. فهو يتجاوز بصوته اللحن الملحن، ويتصل بجمهور المستمعين، ويخرج من نطاق وحدود الكلمة الى الآهات والليالى، ثم يعود بعد هذا الابداع الى نفس النقطة التى خرج منها، وبهذا الخروج على اللحن والالتزام به فى نفس الوقت يثرى المطرب غناؤه، ويبعث فيه الروح والتعبير، ويتكامل التجاوب بين المغنى والمستمع.

أن الخبرة والممارسة التى يكسبها أفراد التخت، نتيجة للعمل الدائم، تجعل من السهل الاكتفاء برائد يقوم بعملية الربط بين المطرب وباقى أفراد التخت العربى التقليدى.

ولكن بتطور التخت العربى التقليدى، وزيادة عدد آلاته، ودخول أنواع من تعدد التصويب فى الأداء، وظهور ما يسمى بالفرقة الموسيقية، يرى أنه لو ترك أمر العمل بدون قيادة لوقع خلاف واضح بين الأفراد، فالفرد وسط المجموعة مع التوزيع الآلى والكورالى، يحتاج الى قائد واع، يعرف مدى الامكانيات الصوتية لمختلف الآلات، والأفراد ويستوعب الصفات الجوهرية للمقطوعات المؤلفة، التى سيقوم بأخراجها أو تدريب الفرقة عليها.

كانت بداية القرن التاسع عشر نهاية لعهود الظلام، فإن القرون القريبة المتعاقبة قبيل هذا القرن قد جعلت من هذا البلد ضيعة يعبث فيها حكام المماليك، ففى عهدهم الأخير إضطربت الأمور وأصبحت البلاد ميدانا للشعب والمظالم والفوضى، فكانت الموسيقى والغناء هما النافذتان اللتان أمكن لمصر من خلالهما فى هذا العهد أن ترى نور الأمل والرجاء، فالمصريون بطبيعتهم مرحون يستهويهم النغم وتجذبهم الأغانى ويهزهم الطرب.

مظاهر الموسيقى والغناء فى القرن التاسع عشر :

- **المولد النبوى** :كان الإحتفال به فى ميدان الأزبكية، بفرق من الدراويش، كل منها تنتمى لإحدى الطرق الصوفية، وكل طريقة لها سرادق خاص تتواصل فيه حلقات الذكر والإنشاد المصحوب بآلات من النقر والنفخ.
- **حفلات الرؤية** : ونعنى بها (رؤية هلال رمضان) وتأخذ شكلا شعبيا، يضم ممثلين عن المهن والحرف والصناعات المختلفة ويتقدم كل فرقة رئيسها فى موكب رائع يتقدمه العلماء ورجاله الطرق تحف به روعة الذكر والأنشاد والأغانى والموسيقى.
- **ليالى رمضان** : حفلات متنوعة تحتوى على ترتيل القرآن الكريم وتجويدة وإنشاد لقصائد الموالد، وترديد لأهازيج المتصوفة بإسلوب الإلقاء الإنشادى، وأغانى خاصة بالصيام.
- **حفلات الحج** : ونعنى بها توديع وإستقبال المسافرين، ولهم فى تلك المناسبة أغانى خاصة تضفى على بيوت الحجاج أجمل مظاهر السرور فتختفى وورائها دموع المودعين، وتتألق فيها أفراح المستقبلين.
- **حفلات دينية أخرى** : (الإسراء والمعراج - حفلات الموالد الخاصة بكبار الأولياء من أهل البيت) ويتم فيها غناء يجمع بين الدين والترفيه.

- **حفلات وفاء النيل** : رايات وأعلام ومصابيح تختال فى موكب من السفن والقوارب متهاديه فى نهر بالمجاديف مع الغناء المصحوب بالدربوكة والمزمار، فى نفس الوقت تقام الحفلات الغنائية على الشاطئين فى إطار بديع من الجماعات الموسيقية مع المغنيين والقصاصيين والراقصات (الغوازى).

- **حفلات عامة أخرى** : تجمع بين الطابع الشعبى والدينى، وتحتوى على غناء فى خارج الجوامع، وحلقات ذكر وإنشاد وإيقاعات دارسين مثل الإحتفال بأول محرم وعاشوراء.

- **الحفلات الخاصة بالزواج** : وكانت ما بين عقد القران والزفاف، حيث تذهب العروس الى (حمام) عام مع قريباتها وصديقاتها يتقدمها حشد من الموسيقيين والمغنييات والراقصات.

- **حفلات الولادة والسبوع** : رقص غوازى (مغنيات متجولات) وعوالم للغناء للحريم وآلاتية للعزف والغناء، وقراء لتلاوة الخاتمة وإنشاد المولد الشريف.

- **الختان** : قراء ومنشدين لمدح الرسول (صلى الله عليه وسلم) وأغانى دينوية.

- **العوالم** : وطائفة " العوالم " تقوم فى تلك الأفراح بدور هام للسيدات داخل المنازل ينشدون أحب الأغانى على المستمعات وهذه الطائفة تحترف هذا الفن احترافا، وتهتم غناء الأهازيج والأغنيات الخفيفة المناسبة والمعبرة عن تهنئة العروسين. وهذا اللفظ (العوالم) ينبغى أن نرجع إلى أصله الذى اقتبس منه، فليست الكلمة من " العلم " وإنما مردها إلى لفظ فينيقى قديم وهو " علماء " ومعناه فتاه أو عذراء مغنية. ويبدو أن الأمر لا يقف عند مجرد الاشتقاق اللفظى بل تكون المهنة نفسها تمت إلى هذه الأصول، ولعل أول من ظهر من المغنيات من هذه الطوائف كن فينيقيات.

وفى تلك الأفراح كان الأغنياء يستأجرون هؤلاء المغنيات فيؤدين غناءهن محتجبات عن نظر رب الدار وعن الضيوف والمدعوين.

وتتخذ هؤلاء المغنيات مكانهن خلف نافذة الحريم تحجبهن المشربيات. وكن يتمتعن بمكانة ممتازة، ومن بينهم العازفة البارعة، وذات الصوت الساحر المؤثر فى المستمعات.

الآلاتية :

وفى محافل العرس والزفاف ينال الرجال نصيبهم من الموسيقى والغناء الذى كان يطلق على محترفيه اسم " الآلاتية ". وكانوا فى حالة لا يحسدون عليها، فمن ضآلة الأجر، إلى انزواء الشخصية، على ضعف البيئة وقلة الثقافة الفنية وغير الفنية فى الغالبية منهم.

ومن الإنصاف أن يقال أيضا إن عددا غير قليل من أولئك المحترفين كان من بينهم الوشاحون المهرة والعازفون والمغنون.

الأغانى الشعبية للطوائف :

لكل طائفة طابعها الغنائى، فالملاح يغنى وهو يجدف، والفلاح يغنى وهو يرفع الماء بالشادوف، والحمال يهون على نفسه حمل الأثقال الغناء، وحتى الفعلة والبناءون من رجال وصبية وفتيات يملأون الجو غناء وهم يهبطون ويصعدون بما حملوا من مواد البناء. ولو أن أحدا مر بحقول القمح والقطن والحدائق إبان الجمع والحصاد والجنى لاهتزت نفسه لتلك الأصوات المنبعثة من قلوب سعيدة تتفجر منها ينابيع الفرح والسرور. وهذا الفن الشعبى كانت تمليه الفطرة وتسجله الوراثة جيلا بعد جيل، وتلمس آثاره فى الصبا المبكر، ولعل تعويد الطلبة فى المكاتب على ترتيل القرآن كان له أثر يغذيه الميل الفطرى للناشىء المصرى، وبالتالى تقويه الموسيقى الشعبية وإنمائها.

القصاصون :

ومن المحترفين الذين كان لهم أثر بالغ فى تغذية الموسيقى والغناء الشعبى طائفة القصاصين، وهى طائفة أخذت فى الانقراض الآن، أعنى أولئك الذين كانوا يلقبون بالشعراء ويحملون الرباب بأيديهم، وتتلاقى أصواتهم فى نغم محدود يتقابل مع ما يروونه فى غير تعقد فنى من ناحية التلحين.

كان أولئك القصاصون يغشون المقاهى وغيرها من المدن فى ليالى المواسم والأعياد يسامرون الناس بما توفروا عليه من القصص المليئة بالمغامرات الباعثة على التشويق. يجلس القصاص فوق مقعد صغير فى أعلى المصطبة المقامة بطول واجهة المقهى ويعزف الشاعر بعد كل بيت أو مجموعة أبيات من القصة بعض نغمات على الرباب. وقد يتخصص بعض الرواة فى قصة معينة ينتسبون إليها فيقال : " الهلالية " والزغبية والزناتية " تبعا لما أشتهر عنهم من هذه الألوان، ومن بينهم طبقة المحدثين " والمحدثين بالعامية " وهم يجمعون بين تسلية الغناء وبين الترسل فى الحديث. وهم كذلك ألوان، فمنهم أصحاب عنتر ويسمون " العناترة " والمختصصون فى سيرة الظاهر بيبرس ويسمون " الظاهرية "، وكذا المتحدثون فى قصص " ألف ليلة وليلة ".

أهم الألوان الغنائية فى القرن التاسع عشر :

أولا : الموشحات :

وأصلت فى مصر تأليفا وتلحينا وأداءا، وتعد (سفينة شهاب) للسيد محمد بن إسماعيل بن شهاب الدين المتوفى (١٨٥٧م) المصنف الأول والأهم بالنسبة للموشح، حيث حوى مصنفه الكبير مجموعة منوعة فى مقاماتها وضروبها وأوزانها العروضية وقوافيها وأساليب التعبير فيها. تضمنت هذه السفينة حوالى (٣٥٠) موشحا.

ثانيا : القصائد :

حفظ الموسيقيون المحترفون الكثيـر من أمهات القصائد العربية من خلال العصور التى مرت بها الحضارات العربية.

ثالثا : الدوبيت :

يجرى تلحين الدوبيت على منوال الموشح، والدوبيت لفظ فـارسى معرب يتركب من كلمتين الأولى (دو) بمعنى إثنين، والثـانية (بيت) بمعنى البيت من الشـعر، أى نظم الغناء فى بيتين من الشعر.

رابعا : المواليا :

نوع من الموال جذوره عريقـة تحتوى المحسنات البديعـية خاصة اللفظيـة منها كالجناس الذى يضيف الجمال اللحنى.

خامسا : الأغانى الشعبية :

وهى بمثابة مرآة تصور المجتمع الشعبى بشرائحة المختلفة.

* * *

الآلات الموسيقية فى القرن التاسع عشر

هى آلات التخت (العود + القانون + الكمنجة + الناى + الدف) بالإضافة إلى آلة الرباب والدربوكه والمزمار والأرغول والطبل البلدى والطبل الشامى (نحاس أصفر)، والنقاقير والباز (طبل المسحراتى) والصاجات.

الموسيقى العسكرية :

وعندما استكلمت الحكومة المصرية وضع الأنظمة والتقسيم لوحدات الجيش كان لزاما عليها أن تضع فى حسابها الموسيقى لتكون ضمن الأداة المنظمة لتنسيق هذا الجيش واستقدمت إلى مصر بعثة فنية تخيرتها من أفذاذ الفرنسيين والألمان والإيطاليين. وسرعان ما أنشئت فى القاهرة والخانقاه والنجيله خمس مدارس لتعليم الموسيقى العسكرية فيما بين عام ١٨٢٤ حتى ١٨٣٤. وقد وجد هؤلاء الأساتذة تربة صالحة فى نفوس الطلاب غرسا صالحا فنبغ منهم فى الموسيقي عدد وافر زود الأسطول الكبير والجيش بفرق محنكة مدربة على أساس فنى، ومهارة فائقة.

وممن أنجبتهم هذه المدارس الموسيقار محمد ذاكر بك (١٨٣٦ - ١٩٠٦) وقد تعلم فى مدرسة الخانقاه. وما زال يتنقل فى رتب عسكرية على توالى عهود الحكم حتى نال رتبة قوامندان موسيقى.

أتقن ذاكر بك الموسيقى الغربية النحاسية التى قامت عليها مدرسة الجيش. واستطاع أن يستغل موهبته فى نقل طائفة كبيرة من الأغانى المصرية إلى الموسيقى العسكرية عن طريق تدوين ألحانها دون ألفاظها، فأحس المستمعون من الجيش ومن الشعب بالموسيقى المصرية تملأ جوانحهم وتطرب لها نفوسهم. وله كذلك معزوفات عشرة أطلق عليها " الوطنيات "

وعدد من المارشات من بينها مارش الهانم وأفراح القبة، وكذا خمس بشارف معروفة من المقامات (رهاوى. بياتى، فرحناك، هزام حجازكار) صنف ذاكر بك فى مجال الموسيقى عدة مراجع، هى :

- تحفة الموعود فى تعليم العود - حياة الإنسان فى ترديد الألحان.

- الروضة البهية فى أوزان الألحان الموسيقية.

دار الأوبرا:

دخلت الموسيقى الغربية عن طريق المدارس العسكرية ووحدات الجيش إلى مصر، ثم دخلت بعد ذلك من باب آخر إلى حياتها المدينة. ذلك أنه لمناسبة الانتهاء من حفر قناة السويس شيدت دار الأوبرا المصرية، وكلف فردى الموسيقار الإيطالى تلحين أوبرا " عايدة " خصيصا لافتتاحها بهذه المناسبة فى حفل فخم أقيم فى ١٧ نوفمبر سنة ١٨٦٩ حضره ملوك أوربا وملكاتها وأمراؤها. ولكن لم يكتب لأوبرا " عايدة " أن تظهر فى هذا الحفل التاريخى لظروف اقتضت أن يتأخر ظهورها فى مصر لأول مرة إلى يوم ٢٤ ديسمبر سنة ١٨٧١. وإما الأوبرا التى فازت بعرضها فى الحفل المشار إليه فهى " ريجوليتو " للموسيقار فردى أيضا.

وقد لمع فى ميدان الغناء إلى جانب عبده الحامولى ومحمد عثمان أسماء كتب لها الخلود أيضا من بينهم : ألمظ (توفيت فى ٤ يناير سنة ١٨٩٧)، ويوسف المنيلاوى (١٨٤٧-١٩١١) وشيخ المعمرين محمد سالم العجوز (١٨٣١ - ١٩٣٧) ومحمد الشنتورى. ومحمد السبع، وأحمد فريد، وأحمد صابر، وعبد الحى حلمى، وسيد الصفتى.

واشتهر من المغنيات فى ذلك العصر : سيدة الكمسارية وأسما الكمسارية، والحاجة السويسية، ونزهة واللاوندية.

ومن الأسماء اللامعة فى العزف بالآلات : محمد العقاد الكبير (قانون) ومحمد

ابراهيم الكبير (قانون) وعبد الحميد القصابجى (قانون) وأحمد الليثى (عود) ومحمد الشربينى (عود) وإبراهيم سهلون (كمان) على صالح (ناى) وأمين بزرى (ناى).

وجميع هؤلاء وإن امتد بمعظمهم العمر الى أوائل القرن العشرين الا أن نشأتهم الفنية بدأت فى منتصف القرن التاسع عشر أو فى نهايته. وكان مجال نشاطهم التلحين للغناء ومصاحبته بالعزف. فقد كان للغناء السيطرة الشاملة، ولم تكن الآلات سوى إطار يتجمل به الغناء وما العازفون والمرددون سوى أتباع يخضعون للصييت.

وكانت حديقة الأزبكية تشتمل كل ليلة على أربعة أو خمسة من الصالات لتخوت الغناء. كما كان فى المنطقة كلها وفرة من تلك الصالات نذكر منها الألدرادو وصالة الياس وكوكب الشرق ونزهة النفس ولكسمبورج والهمبرا وألف ليلة. وكلها كانت تضم فى نشاطها ألوانا من الغناء والرقص والفكاهة.

وهكذا ترى الفيض الموسيقى الغزير من تلحين، وعرف وغناء وقد تدفق مثل السيل غمر جو الحياة كلها بالإسعاد والترفيه، خصوصا حين تقدم فن تسجيل الاسطوانات وانتقل من النوع القديم الاسطوانى الشكل الى الاقراص المستديرة، حيث كان أول تسجيل من هذا النوع الجديد عام ١٩٠٦.

ولم يكن للموسيقى الآلية البحتة نصيب من الاهتمام والعناية. وكذلك كانت المعزوفات التركية وبخاصة البشارف هى التى تسود الموسيقى المصرية وقتئذ.

وقد كان للتلاوة المرتلة وإنشاد المقطوعات والمدائح النبوية أعلام بلغوا فى ذلك العصر أعلى مقامات الشهرة وبعد الصيت. ومن المقدمين فيهم : الشيخ الموصلى - خليل محرم - إبراهيم المغربى - إسماعيل سكر - سيد موسى - محمد القهاوى - السيد حسين الصواف - حنفى برعى - أحمد ندا - حسنى المناخلى. ومن أنبغ ممن تأخر عنهم ولحق بهم : محمد عيسوى محمد عبد الشافى - على محمود - محمد رفعت.

رواد الغناء والتلحين فى القرن التاسع عشر

- محمد عبد الرحيم (المسلوب) : (١٧٧٣ - ١٩٢٨)

ولد بمدينة قـنا ودرس فى القـاهرة فى الأزهـر الشـريف، ودرس الموسـيـقى فى ذلك الوقت، حاول تأسيس مدرسة غنائيـة مصرية، كـان رئيساً لمنشـدى الأذكار الصوفيـة وكان أشـهـر المطربين فى عـهـد عبـاس الأول، تزعم المـرحلة الأولى لتطوير الدور، من تلامـيـذه (محمد عثمان والحامولى والقبانى).

- عبده الحامولى : (١٨٤١ - ١٩٠١م)

ولد بمدينة طنطا، حـفظ القرآن الكريم وأنشد القـصـائد الدينية والموشـحات والمواويل، تعلم أصول الفن على محمد شعبـان وتزوج إبنته وأقام فى القاهرة، ثم كون الحامولى تخت خاص به واشتهر بجمال صوته وقوته فـأصبح مطرباً للسراى عند الخديوى إسماعيل وسافر معه إلى تركيا ليأتى ويأتى بمقامات جديدة صبغها بالطابع المصرى مثل (الحجازكار).

سـاهم مع مـحمـد عـثمـان فى تطوير الدور إلـى أن أصبح شـامـخا فـى بنائه الفنى الموسيقى الغنائى، كما يعتبر الحامولى أول من جذب إلى عالم الغناء العربى صفوة من كبار الأدباء والشـعراء حيث نظمـوا له بعض الأدوار، ومن هؤلاء الأدباء نذكـر : (اسـماعـيل صبرى - محمود سامى البارودى). تزوج من (المظ) وكانت نجمة للغناء.

اشـترك الحـامولى مع فـرقة احـمد ابى خليل الـقبـانى، حيث كـان يغنى بين فصـول الروايات التى تقدمها الفرقة بالقاهرة والاسكندرية عام ١٨٨٤م.

توفى فجر يوم ١٢ مايو ١٩٠١م.

- **سلامة حجازى** : (١٨٥٢ - ١٩١٧م)

ولد بالأسكندرية، تلقى العلم فى (الكتاب) ثم عمل مؤذنا بمسجد سيدى (الأباصيرى) لجمال صوته، تتلمذ على مجموعة من المنشدين منهم كامل الحريرى ثم بدأ ينشد الموشحات والقصائد الدينية ثم لحن وغنى مجموعة من القصائد التى لاقت اعجاب الجماهير منها(سلو حمرة الخدين - شكوتى فى الحب) وقد ساهم الشيخ المسلوب والحامولى وعثمان فى تكوينة الفنى وتوجيهة.

انطلق بعد ذلك ليغزو المسرح ببعث الفن الغنائى، **حيث كان يقدم بعض أغانية بين** فصول المسرحيات فكان أول عربى يحرر الموسيقي من سيطرة التخت.

لقى سلامة حجازى ترحيبا بالغا لفنه فى بلاد الشرق الاوسط وتونس وايطاليا ومنحته حكومات الدول التى زارها انواطا تقديرية ويوجد لة تمثال فى متحف نابولى تقديرا لفنه.

أصيب الشيخ سلامة حجازى عام ١٩١٥م بالشلل وتوفى بالمنصورة عام ١٩١٧م. و استمرت مدرسة الشيخ سلامة حجازى تواصل رسالتها الفنية وتعتبر منيرة المهدية امتدادا لعهده، حيث قامت بتمثيل مسرحياتة بعد وفاته. كما أن أولاد عكاشة صوره حية وأمتداد لفنه.

ويعتبر الشيخ سلامه حجازى أستاذا لملحنى المسرح أمثال.. زكريا أحمد - داود حسنى - سيد درويش - وغيرهم....

ويرجع لسلامه حجازى الفضل فى انتشار ونجاح الفن الغنائى المسرحى باللغة العربية، كما ابتكر المارشات والسلامات، ووضع تقاليد جديدة للغناء حيث كان يفتتح وصلاته بالموشحة و ينفرد بغناء الحانه ويتبعها بمطلع القصيده مباشرة دون تطويل فى ليالى مما جعل له طابعا حديثا فى تطور نظم الغناء، كان سلامه حجازى أول من أسعد الحظ بأن يكون صوته باكورة التسجيلات الصوتية، حيث سجلت له شركة أو ديون قصيدته (ان كنت فى الجيش) وقصيدة (سلام على حسن).

- ابراهيم القبانى (ابراهيم محمد حسن الوكيل) : (١٨٥٢ - ١٩٢٧م)

ولد بدمنهور، وبعد فترة إنتقل إلى القاهرة ليشترك مع فرق الصهبجية فتعلم الموشحات وعزف العود، ثم بدأ فى تلحين الأدوار على أسلوب المسلوب، وأصبح نجما للغناء بعد وفاة الحامولى (١٩٠١م) حتى إعتزل عام (١٩١٧م)، كما كان أول رئيسا لنقابة تهتم بالمغنيين عام ١٩٢٠م، لحن (٦٧) دورا من أشهرها (يا قمر دارى العيون)، كما كان أول من وضع مقدمات موسيقية خاصة بكل دور من ألحانه.

- محمد عثمان : (١٨٥٥ - ١٩٠٠)

احد فنانى القرن التاسع عشر الذين لعبوا دورا بارزا فى تطوير الغناء العربى بمختلف ألوانه. ولد عام ١٨٥٥م فى القاهرة، كان والده الشيخ عثمان حسن مدرسا بجامع السلطان ابى العلا، كان ابنه محمدا، يهوى الغناء، يتردد على حلقات الذكر والانشاد فيحفظ الألحان الدينية،يقلد المنشدين فى أدائهم، فعهد به والده الى عازف القانون (قسطندى منسى الكبير) ليعلمه أصول الفن، مات الوالد، فإنضم الابن لتخت (محمد الرشيدى الكبير) ليحترف الغناء، مستكملا تكوينه فى فن الموشحات والأوزان والأنغام فلمع صوته وأصبح من نجوم الغناء فى عصره بجانب (الحامولى والمنيلاوى وسالم العجوز) إلى أن أصيب بمرض مزمن فى حنجرته قضى على جمال صوته، وكان ذلك بمثابة نقطة تحول فى حياته، حيث بدأ يهتم بالتلحين وخاصة بقالب الدور الذى كان يصاغ من (مذهب وأغصان) وضرب واحد، لا يتخلل اجزاؤه أية جملة موسيقية، فأدخل عليه فى قسمه الثانى (الآهات) إلى أنه وضع حوارا غنائيا منسجما وطبقات مختلفة وهو ما يسمى بـ (الهنك) أى الغناء التجاربى (التبادلى).

وهكذا وصل محمد عثمان بالدور الذى اكتمل شكله الفنى على يديه، الى قمة شامخة فى مستوى البناء والأداء الفنى، فكان نموذجا سار على دربه جميع الملحنين

المتعاقبين، امثال ابراهيم القبانى وداواد حسنى وعلى القصبجى وسيد درويش وزكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب .

ومن الأدوار التى لحنها. نذكر :

(فى البعد ياما كنت أنوح)، (ياما انت واحشنى)، (أصل الغرام نظرة) (عشنا وشفنا) و(حظ الحياة) و (القلب داب) و (قد محبك) و (عهد الأخوة) و (اليوم صفا) و(كادنى الهوى).

بالإضافة للتطورات التى استكمل بها الدور البناء الفنى المعروف به. طور محمد عثمان قالب الموشح بالاهتمام باستعراض الصوتى للمطرب المنفرد فى (الخانة) وتبادله ؛الغناء مع مجموعة المذهبجية، وخير مثال لذلك موشح (ملا الكاسات).

التخت الخاص الذى يغنى معه محمد عثمان :

محمد عثمان (عود + غناء) على صالح (ناى)، محمد العقاد (قانون)، انطون شوا (كمان) محمد الشامى (رق) + أربعة مذهبجية.

ونشير إلى أنة كان قد سافر فى رحلة فنية الى تركيا، مع عبده الحامولى، فجاء ببعض المقامات ومنها (الشوق افزا)، الذى لحن فيه دور (اليوم صفا).

وقد صاغ هذا الموسيقار أكثر من (١٥٠) مائة وخمسون دورا وموشحا، مازلنا نرددها، نستمتع بألحانها.

توفى بالقاهرة فى ١٩ ديسمبر عام ١٩٠٠م.

* * *

المسرح الغنائى العربى فى مصر

لقد كان كل من مـارون نقاش وابو خليل القبانى فى سوريا ولبنان، رمزا لـبداية حركة مسرحية غنائية عربية، انطلقت وتمت فى مصر على يد سلامة حجازى وكامل الخلعى وداود حسنى وسيد درويش.

فممـا لاشك فيه، أن المسرح الغنائى العـربى ازدهر فى مصر طوال العشـرينات وحتى الثـلاثيـات، حيث كـان التنافس علـى أشده بين مـختلف فـرق المسرح الـغنائى، ثم بدأ فى التدهور وذلـك لعديد من الأسبـاب، كان من أهمـها، ظهور الفـيلم الغنائى العـربى، إنشاء الاذاعة وانتشار تسجيل الاسطوانات والاهتمام بالأغنية الفردية.

ثم بدأ الاهتـمام بالمســرح الغنائى مرة أخـرى فى بداية الخـمسـينات، حـيث تكونت (الفرقة المصرية للتمـثيل والموسيقى)، قدمت من خلالها مجـموعة من الأوبريتات من ألحان كل من زكريا أحـمد وسيـد درويش ومن بعد ذلك تم تقـديم أعمال جـديدة، منها أوبريت "شروق الأندلس"، ألحان عـبد الحميد عـبد الرحمن وغناء كارم محـمود، وفى عام ١٩٥٧، قدم الاستعراض الغنائى الراقص " ليل يا عين " ألحان عبد الحليم نويرة وأحمد صدقى، وفى عام ١٩٦٧، أعيد تقديم أوبريت " يوم القيامـة " من ألحان زكريا أحمد، وأوبريت البروكة " من ألحان سيد درويش، وأوبريت " مهر العروسة " ألحان محمد الموجى :

ثم بعد ذلك قامت حركة أخرى تقوم أساسا على الترجمة، كان نتيجتها تقديم أوبريت " الأرملة الطروب " بطريقة لا تتلاءم مع طبيعة لغتنا العربية، وطريقة الأداء الغنائى العربى.

فى عـام ١٩٦٢ تم انشـاء الفـرقـة الاسـتـعـراضـيـة، حـيث قـدمت مـجـمـوعـة من الاستعراضات الغنائية الراقصة.

وفى هذا المجال، لا يفوتنا أن نذكر المجهودات التى قام بها الرحبانية وفيروز ونصرى شمس الدين فى لبنان، ومحمد القرفى من تونس، فهى بلا شك مجهودات ساهمت وما تزال تساهم فى محاولة احياء المسرح الغنائى العربى واستمراره لأداء وظيفته على الوجه الأمثل.

ماهو المسرح الغنائى ؟

المسرح الغنائى فن يقوم على عنصرين أساسيين، هما التمثيل والغناء، يصاحبهما الرقص، ويتم التزاوج بينهما فى شكل رواية أو حدوتة تعد خصيصا لتقديمها على المسرح، محاطة بمجموعة من الأغانى والألحان بهدف التعبير عن مواقف وأحداث المسرحية.

وبهذا يكون المسرح الغنائى فنا جميلا يجمع بين الشكل والمضمون صورة غنائية تعبيرية تطريبية تمثيلية، توضع حركة الحياة وواقعها بمفهوم ذاك العصر الذى تؤدى فيه.

وقد جذب المسرح الغنائى جمهور المستمعين من المقاهى حيث كان التخت التقليدى، وذلك يرجع اساسا الى ما يقدمه المسرح الغنائى من مختلف فنون الغناء بأصوات أحبها وعشقها الناس على مختلف مستوياتهم، فى شكل مسرحى، فأصبح الجمهور يستمتع بالغناء والمشاهدة فى آن واحد.

الوظيفة الاساسية للمسرح الغنائى :

يهدف المسرح الغنائى الى الترفيه الاجتماعى، أى التوجيه والإرشاد من خلال الترفيه، فالمسرح الغنائى له رسالة تثقيفية تعتمد على توعية الشعب تبصيرة بما يدور حوله، أى بالواقع الذى يعيش فيه.

كما يهدف المسرح الغنائى أيضا الى الاهتمام بأغانى المجاميع التى تعبر بصدق وأمانة عن مجتمعنا، وذلك الى جانب الأغنية الفردية التى نالت قسطا وافرا من الاهتمام، بل نستطيع أن نقول انها وصلت قمتها فى الكلمة واللحن والأداء والمحتوى عندما تستمع اليها بصوت سيدة الغناء العربى أم كلثوم.

والمسرح الغنائى عمل تمثيلى يتضمن احد الشكلين (الأوبرا - الأوبريت) :

أولا : الأوبرا :

مصطلح ايطالى، يطلقه على الدراما الموسيقية الشعرية، الموسيقى عنصر أساسى فيه من البداية اى النهاية، يتضمن الغناء الفردى والثنائى والرباعى والجماعى، كما تعتمد الأوبرا على الحوار الغنائى ولا يتخللها أى كلام دون موسيقى، مصحوبة والأوركسترا الموسيقى بكل عائلاته.

ثانيا : الأوبريت :

والأوبريت نموذج مصغر من الأوبرا تتخلله ألوان غنائية خفيفة تتخلله مواقف من الحواور الكلامى تغلب عليها الناحية الهزلية وعادة ما تكون ألحانها بسبطة يسهل ترديدها من الجماهير على اختلاف مستوياتها.

المسرح الغنائى فى سوريا ولبنان :

أنشأ مارون نقاش (١٨١٧ - ١٨٥٥) مع أخيه نيقولا عام ١٨٤٧، فرقة مسرحية فى سوريا، قدمت بعض المسرحيات المترجمة، نالت اعجاب الطبقة الحاكمة، فشيدت لها مسرحا خاصا، قدما فيه مجموعة من المسرحيات التى يتخللها الغناء ما بين الفصول.

أما أحمد ابو خليل القبانى الدمشقى (١٨٤٢ - ١٩٠٣) الشاعر الموسيقى الأديب فكون فرقة مسرحية ولكن شيوخ دمشق أوقفوها لتحريم التمثيل فى ذلك الوقت مترك دمشق راحلا الى الاسكندرية مكونا فرقة مع اسكندر فرج (١٨٥٠ - ١٩١٦) وقدما بعض الروايات المستوحاة من التاريخ العربى الإسلامى وقصص ألف ليلة وليلة، وكان كامل الخلعى أول ملحن مصرى يقوم بالتلحين للمسرح الغنائى حيث ساهم فى احدى مسرحيات هذه الفرقة (عفيفة) بألحانه، كذلك قام بالغناء ما بين فصول هذه المسرحيات كل من عبده الحامولى وألمظ.

وقد استمر نشاط القبانى الدمشقى فى مصر ما يقرب من سبعة عشر عاما، لازمة فيها اسكندر فرج خمس سنوات، ثم انفصل عنه مكونا فرقة خاصة، ضمت سلامة حجازى.

وتستطيع أن نقول أن القبانى الدمشقى خطا خطوة مارون نقاش وذلك لأنه جعل للعنصر النسائى مكانا فى مسرحه، كذلك تضمنت مسرحياته، بعض الرقصات، مثل رقصة (السماح).

كيف بدأ المسرح الغنائى فى مصر ؟

مصر أرض حضارة، ومنطقة تزاوج حضارى، كما ارتبطت بالعالم الحديث حيث النهضة الأروبية من خلال حملة نابليون على مصر عام ١٧٩٨م والتى كان من محتوياتها عدد من الفرق المسرحية، وكانت مصر قد عرفت التمثيل فى صورته الأولى فى شكل خيال الظل على يد محمد بن دانيال الكحال المولود عام ٦٤٦هـ أى فى منتصف القرن الثالث الميلادى، فى عهد الظاهر بيبرس.

وفى عام (١٨٦٩م) أنشأت دار الأوبرا المصرية، فى عهد الخديوى اسماعيل، وجاءت الى مصر فرقة الكوميديا الفرنسية (La Francaise) فى حفل افتتاح قناة السويس.

وفى عام ١٨٧٠ تكونت فى مصر فرقة فرنسية وأخرى أيطالية ضمتا (ممثلين ومغنيين وموسيقيين) ليقدموا نوعا من الترفيه والمتعة للأروبين الذين يعيشون فى مصر.

وفى عام ١٨٧٩ جاء سليم نقاش ليقدم أعمال عمه مارون، وأنضم الى منشدى فرقته سلامة حجازى.

أما القبانى الدمشقى فقدم مسرحيات بما تحتويه من رقصات وقدود وقصائد بين فصول المسرحية، (وجدير بالذكر أن أغانى الفواصل وجدت فى أوربا بين فصول التراجيديا فى القرن السادس عشر، بهدف التخفيف على المشاهد من وطأة التوتر النفسى للحوادث).

التجربة الأولى للمسرح الغنائى فى مصر :

لقد أعد يعقوب صنوع (١٨٣٩ - ١٩١٢) الشاعر الأديب الموسيقى المخرج المصرى مسرحا فى احدى المقاهى الكبيرة فى حديقة الأزبكية، وقدم عليه مسرحيات قام بتأليفها، وأخرى قام باقتباسها من مسرحيات عالمية، ثم بدأ كبار الأدباء يترجمون له روائع المسرح العالمى، وفى السنوات الأخيرة من حياته كان يقدم المسرحيات الوطنية، مثل رواية " الوطن والحرية " وكان قد تعرض فيها لشخص الخديوى وسخر من حاشيته، فنقاه الى باريس عام (١٨٧٨) وعاش بها حتى وفاته عام (١٩١٢).

وهكذا نجد أن السوريين واللبنانيين، اعتمدوا فى مسرحهم أساسا على الترجمة والاقتباس والتعريب، ولم يكن الغناء عنصرا أساسيا فى البناء المسرحى، كما أن اسلوب الأداء كان خليطا من اللهجة الشامية والتركية.

ثم جاء سلامة حجازى، بعد اكتسابه الخبرات والمهارات الاساسية من خلال عمله مع الفرقة السابق ذكرها، ليؤسس ملامح الغناء التمثيلى، فنقل الموسيقى من التخت الى المسرح، جعل للغناء المسرحى جماهيره، كما اضاف الإلقاء المنغم (الإلقاء الإنشادى) مدعما بعمق درامى للألحان، وقد اعتمد المسرح الغنائى عند سلامة حجازى ومن بعده منيرة المهدية، على البطولة الفردية.

- سلامة حجازى والمسرح الغنائى :

كان سلامة حجازى (١٨٥٢ - ١٩١٧) مؤذنا وقارئا للقرآن،،منشدا دينيا، ولذلك رفض أن يكون ممثلا (مشخصاتى) فى بداية عهده بالمسرح الغنائى، واكتفى بغناء القصائد المسرحية بين الفصول، فكان يشارك بالإنشاد مع فرقة (نقاش) وفرقة (القبانى الدمشقى)، وفى عام ١٨٥٥م) انضم لفرقة (الحداد والقرداحى). وكان اقنعه عبده الحامولى بالتمثيل والغناء، فظهر على مسرح دار الأوبرا فى عدة روايات قام بصياغة ألحانها، وفى عام ١٨٨٩ انضم ممثلا ومغنيا فى فرقة اسكندر فرج، ثم انفصل عنه عام ١٩٠٥ حيث كون فرقة خاصة

به، هى " دار التمثيل العربى "، وقدم من خلالها مجموعة من المسرحيات، نذكر منها " صلاح الدين "، " شهداء الغرام " ومن خلالها غنى مجموعة من الأغانى الوطنية، ثم حاول تقديم روايات خالية من الغناء، ولكنه لم ينجح، مما اضطره لتطعيمها ببعض الألحان الغنائية التى تتلاءم واحداث ومواقف الروايات.

ومن عام ١٩٠٦ انضم الى فرقة أولاد عكاشة، وقدم بعض المسرحيات الغنائية ثم سافر الى الشام عام ١٩٠٧ حيث قدم عروضه هناك ولاقى اعجاب الناس وتقديرهم.

وفى عام (١٩٠٩) مرض، ولكنه ظل يؤدى رسالته الفنية يغنى وهو ينتقل على المسرح بكرسى خاص.

فى عام (١٩١٤م) اشترك مع جورج ابيض فى تكوين فرقة أبيض حجازى التى ضمت زكى طليمات وعباس فارس وحسن فائق، وفى العام نفسه زار تونس ثم مر بطرابلس وهو عائد، وفى مصر نال الوسام المجيدى من الخديوى عباس الثانى تقديرا لجهوده فى مجال المسرح الغنائى.

فى عام (١٩١٦م) انفصل عن جورج ابيض مستقلا بفرقة خاصة به، الى أن توفى فى ٤/ ١٠/ ١٩١٧ بعد تكوينه منهجا للغناء المسرحى، ومما يذكر لهذا الفنان :

- ابتكاره نوعا من الإنشاد يعرف بـ " السلامات يوديه مع المجموعة الصوتية فى افتتاح المسرحية وختامها.

- ابتدع اسلوب عدة ألحان موسيقية للروايات الخيالية والرمزية.

- جعل الغناء جزء لا يتجزأ من المسرحية، مرتبطا بها وليس دخيلا عليها.

- حرر الغناء من تقاليد التخت وقيوده ونقله ليساهم فى استكمال الصورة المسرحية، فامتاز الأداء بالحركة والإنطلاقة.

- اهتم بالمستوى الفنى للمسرح من مختلف جوانبه (التأليف - الاخراج - الديكور).

المسرح الغنائى بعد سلامة حجازى :

بعد وفاة سلامة حجازى، ظهرت مجموعة من فرق المسرح الغنائى ، منها فرقة (أمين صدقى) وفرقة يوسف وهبى التى أنشأها عام ١٩٢٣م وكانت تحمل اسم (فرقة رمسيس)، وفرقة فوزى منيب عام ١٩٢٢م. وفرقة على الكسار، وفرقة (فاطمة رشدى)، وفرقة صالح عبد الحى وأسسها عام ١٩٢٩م، وفرقة (ملك) وكانت تضع ألحانها للروايات الغنائية وتغنيها بمصاحبة تخت موسيقى تقليدى، مضافا اليه آلة " التشيللو " فقط.

ومن الفرق التى ساهمت فى هذا المجال، فرقة (نجيب الريحانى) والتى أسسها عام (١٩١٦م) ونذكر أيضا فرقة (أولاد عكاشة) الذين شهد مسرحهم ميلاد أول محاولة لتقديم أوبرا مصرية عربية هى " شمشون ودليلة " من ألحان داود حسنى.

أما فرقة (منيرة المهدية) فلاقت الشهرة والنجاح لما كان فى صوتها من جاذبية جماهرية فقدمت أعمال سلامة حجازى، حيث كانت منيرة امتدادا طبيعيا لأسلوبه، ثم بدأت تقدم اعمالها الخاصة، وقد انطلق محمد عبد الوهاب ولأول مرة كبطل لمسرحية غنائية من خلال فرقتها.

وقد ساهم بوضع الألحان للفرقة السابقة الذكر كل من : كامل الخلعى، سيد درويش، داود حسنى، محمد القصبجى، زكريا احمد، ابراهيم فوزى، سيد مصطفى، محمد عبد الوهاب.

أما الذين ساهموا بالغناء، فنذكر منهم : ابراهيم حمودة، عباس البليدى، عقلية راتب، فتحية أحمد، سيد شطا، محمد ادريس، حياة صبرى ، محمد عبد الوهاب.

ومن رواد التلحين للمسرح الغنائى، نذكر :

- كامل الخلعى (١٨٨٠ - ١٩٣٨)

وكان قد سافر الى ايطاليا و فرنسا عام (١٩٠٦م) حيث تلقى قسطا من الدراسة الموسيقية، ثم عاد الى مصر ليكون أول من استخدم الأوركسترا لمصاحبة الغناء المسرحى، وعين قائدا له هو عبد الحميد على كما كان أول من استخدم التدوين الموسيقى بدلا من الاعتماد على اسلوب (التلقين الشفاهى)، فقام بتدوين اعماله بمساعدة (محمود خطاب وعبد الواحد الاسكندرانى) ومن ايطاليا ساعده كل من (الياس تليمال وجان وباستورينو)، كما استخدم الضروب والأوزان العربية فى ألحانه للمسرح الغنائى .

- سيد درويش (١٨٩٢ - ١٩٢٣)

ظهر سيد درويش لأول مرة بمسرح (عباس) عام (١٩١٦م) بالقاهرة حيث قدمه سلامة حجازى يغنى بين فصول مسرحياته، ثم بدأ سيد درويش بالتلحين للمسرح الغنائى ويمد مختلف الفرق المسرحية لمدة ست سنوات، ثم كون لنفسه فرقة عام (١٩٢٢م) قدم بها رواياته مستخدما الأوركسترا بقيادة كاسيو الايطالى، والتزم بالتدوين الموسيقى لأعماله، حيث سار على منوال كامل الخلعى فى هذا المجال كما حاول سيد درويش إدخال أنواع بسيطة من تعدد التصويت على الألحان الغنائية، وتميزت أعماله بألحان المجاميع، التى حملت الطابع الشعبى.

* * *

الفرق الموسيقية والغنائية فى القرن التاسع عشر

ظلت الأغنية فى مصر حتى حوالى منتصف القرن التاسع عشر متجهة نحو الغناء الشعبى بكل ألوانه، غير أن طائفة الآلاتية والعوالم والمغنيين إنفردوا بألوان تختلف عن الغناء الشعبى حيث كان يوجد وصلات غنائية تتناول الليالى والمواويل والموشحات فضلا عن القصائد الدينية التى كانت تنشد على طريقة الأذكار.

ثم جاءت مدرسة الصهبجية التى كانت قاصرة فى غنائها على الموشحات التى كانوا يحفظونها عن طريق التلقين والمحاكاه، ثم بدأت نهضة فنية بظهور مجموعة من الملحنين برزوا وعلى رأسهم شيخ المنشدين عبد الرحيم المسلوب، الذى بدأ فى بناء قالب الدور الغنائى.

- **فرق الرجال (الآلاتية)** : كان الآلاتية يتربعون على المنصة أثناء العرض، ثم بدأوا يجلسون على الكراسى قبل الحرب العالمية الأولى.

وتتكون الفرقة من (مطرب + (٢) سنيده + قانون + ناى + عود + كمان (شبيه بالربابة) + رق) ويقوم الآلاتية بتسلية الرجال، وإذا غنى الرجال للنساء يكون من رواء الستار أو (مشربية).

- **فرق الغوازى** : فتيات يرقصن فى الشوارع العامة وينتمين إلى درجة منخفضة فى السلم الإجتماعى، ويتكون الفرقة من (زمارة أو كلارنيت+ربابه+كمنجة+دربوكه+طار).

- **فرق الصهبجية** : طبقة من عامة الشعب يقومون بغناء الموشحات بأسلوب الإنشاد فى المقاهى والمنتديات، حيث كانوا ينشدون كلا ما غير موزون.

- **فرق الشعراء الشعبين** : شاعر شعبى يروى القصائد الملحمية فى المقاهى العامة بإسلوب الإلقاء الإنشادى بمصاحبة الرباب.

- **فرق الأغانى الصوفية** : كان جزء كبير من الأغانى الصوفية يؤدى بمصاحبة آلات نفخ وآلات إيقاعية (الأرغول) و (الباز) وهى نقارة صغيرة مع زوج أكبر من النقارات + ناى.

- **فرق العوالم** : تبدأ العوالم حياتهن الفنية عادة فى بيت أحد الأثرياء وحينما يبدأ جمالهن بالذبول وينصرف أسيادهن عنهن فإنهن يحملن إسمه ويبقين على صله به كمولى نظرا لتعاملة معهن، لكنهن يبدأن حينئذ فى الغناء فى الأماكن العامة يعطيهن فرصة للحصول على ربح مادى، فعندما تصبح العالمة أقل جاذبية أو يتدهور صوتها تنتقل إلى العمل فى المقاهى حيث تعتمد ماديا على زبائن المقهى، وكانت الراقصات يستبدلن أحيانا براقصين مقلدين للنساء.

وفرقة العوالم تتكون من (المغنية (الريسة) + (٨) مغنيات راقصات + عازفتان على الدربكة + ثلاث عازفات على الطار + عازفة عود أو عازف (ضرير).

- **طائفة المنشدين** : وهم من طائفة من الفنانين الهائمين يطوفون القرى والمدن حيث تقام الموالد.. وفى أيام المواسم والأعياد وفى محافل الذكر. وينشد المنشدون الأشعار والأزجال. وفى بعض الأحيان تجتمع الأسرة الاب والأم والبنت على اختلاف أعمارهم.. يغنون معا فى عمل فنى واحد. ويغنى المنشدون قصائد من الشعر الفصيح وأغان زجلية. دون الاستعانة بمصاحبة آلة. أما الموضوعات التى يتغنون بها فهى لا تخرج عن مدائح الرسول ونصائح تدور حول الرعظ وأحداث الايام وظروفها.. والدعوة الى الصبر والرضا بقضاء الله.

كان المنشدون، أهل فن لهم تقاليدهم وطرائقهم.. ومدارسهم. تخرج عدد من أعلام الغناء والتلحين وكان ذلك فى القرن التاسع عشر. ومن أمثال من تخرج فى مدرسة المنشدين: الشيخ على القصبجى (والد محمد القصبجى) - عبده الحامولى - محمد عثمان - الشيخ يوسف المنيلاوى - الشيخ سلامة حجازى.

وفى بداية القرن العشرين : محمد نديم - سيد درويش - الشيخ عبد الفتاح الشعشاعى - والشيخ زكريا أحمد وغيرهم.

- **الموسيقى الصوفية** : قال جلال الدين الرومى الشاعر الصوفى فى القرن الثالث عشر عن الموسيقى الصوفية، فقال " أنها موسيقى الفردوس وللناى دور هام وحيوى فيها، وإن (الساما Sama) هى الحفلة الموسيقية الروحية فيها يصاحب الناى الدف والطنبور والقانون والعود والكمان ويدور الحفل فى المساء فى (التكية Tekhe) وهى عرفة كبيرة خافته الإضاءة، وتعنى كلمة (ساما Sama) الإستماع ففى أثنائها يعزف الموسيقيون مؤلفات من إحدى المقامات المعروفة أويرتجلون فى إحدى المقامات الشائعة.

- **الإبتهالات الدينية** : بدأت بقراءة وإنشاد القصائد من بعض المقرئين،تراتيل، وتواشيح وإبتهالات من المقرىء وبطانته مثل ما قدمة الشيخين نداوسكر، وكانوا يعتمدون على الإرتجال الى أن جاء الشيخ على محمود. والذى كان صوته من أرق الأصوات، وكان مقتدرا على أداء كل النغمات، لذلك استطاع أن يصل بالغناء الدينى والإنشاد إلى القمة.

ومن المقرئين الذين برعوا فى الغناء الدينى (الشيخ محمد الطوخى). كان ينشد بمصاحبة الآلات الموسيقية والتى اعتبرت شيئا مستحدثا فى ذلك الوقت، ثم اتبعه على محمود فى استعمال الآلات الموسيقية المصاحبة لهذا اللون من الغناء، حتى أصبح ذلك تقليدا متبعا.

أشكال الأغنية الدينية :

(أ) **التواشيح الدينية** : هى أغنية جماعية تصاغ فى وزن معين وبجمل لحنية تؤدى بالتناوب بين المنشد والبطانة.

(ب) **الابتهالات الدينية** : عبارة عن جمل لحنية، يرددها المؤذن قبل الأذان، وكانت قديما حرة لا تتقيد بشكل معين، وأصبحت الآن مقيدة، وتعزف بمصاحبة الآلات الموسيقية، وتؤدى إما فردية أو جماعية أو مشتركة الأداء.

(جـ) **الدعاء الدينى** : يؤدى مسترسلا ومنفردا من المقرىء، بدون تقيد وبدون مصاحبة آلية.

(د) **القصائد الدينية** : قديما، كانت عبارة عن شعر فى المديح، وفى ذكر الله، ولم تخضع لإيقاع معين. أما الآن فأصبحت ذات قالب، وتصاغ على الأوزان البطيئة مثل المصمودى الكبير.

الو صلة الغنائية فى القرن التاسع عشر :

السهرة ثلاث وصلات بين الواحدة والأخرى إستراحة، كانت تتضمن الوصلة فى البداية عددا من الموشحات، وفى أواخر القرن التاسع عشر تضمنت الوصلة مقدمة آلية (تقاسيم) ثم موشح + ليالى وموال وتنتهى الوصلة بالدور.

وتلتزم الوصلة بعائلة مقامية واحدة، وكانت الوصلة تجسيدا لقيم ثقافية وجمالية أساسية، تميزت بالتناسق الجماعى فى الأداء، والدقة فى التنظيم حيث تسبق الأعمال الموزونة والجماعية والمؤلفة مسبقا من ناحية، وغير الموزونة والمفردة والمرتجلة من ناحية أخرى ليظهر الإبداع المنفرد من خلال المجموعة.

أهم ملامح الموسيقى والغناء فى القرن التاسع عشر :

- كان التراث الموسيقى الغنائى فى أوائل القرن التاسع عشر تراثا سماعيا شفاهيا ولم يتواجد نظاما متكاملا للتدوين الموسيقى ولم يكن هناك تنظير مقامى منهجى أو مخطط تعليمى مستقر ففن الموسيقى والغناء كان يمارس كفن عملى.

- كان رواد الموسيقى والغناء وأساتذته من الفقهاء الذين بدأوا بحفظ القرآن الكريم وتجويده ثم إتجهوا نحو الموسيقى والغناء، وذلك أدى إلى الإرتقاء بمستوى الغناء العربى إنطلاقا من مدرسة المشاريخ.

- فى النصف الأول من هذا القرن كان الرجال يميلون إلى الحدة والطبقات الصوتية العالية، بينما إستخدام النساء بوجه عام طبقات صوتية منخفضة نسبيا.

- كانت الموسيقى الآلية عبارة عن مقطوعات موسيقية قصيرة راقصة يؤديها التخت مع (الدربوكة) بجانب البشرف والسماعى والمارشات المصرية والتركية والأروبية.

- دخلت مقامات جديدة إلى مصر من تركيا وضرويا جديدة من الشام، وتمكنت الموسيقى المصرية بفضل هذا التثاقف الإيجابى من إحداث نهضة فنية وإنطلقت فى أواخر القرن (١٩).

- تجاوزت شهرة بعض المغنيين والعازفين المصريين حدود وطنهم إلى الشام - بغداد - اسطنبول.

- كان اللحن الواحد للأغنية يؤدى بأكثر من رواية فى النصف الأول من القرن التاسع عشر.

- لم تتناول القصائد الغنائية الأغراض الدنيوية إلا بعد منتصف القرن التاسع عشر.

- إتصل غناء النساء فى أواخر هذا القرن فنيا بتراث العوالم، وأداء الطقطوقة وعرفت بعض المغنيات ببراعتهن فى أداء الأنماط التى كان يؤديها الرجال مثل (ألمظ).

- فى نهاية هذا القرن دخلت آلة الكمان لتحل مكان الرباب فى التخت، والذى إنتقل بدوره إلى شاعر الربابة.

الأهداف التعليمية لمدرسة المشايخ :

(أ) تلاوة القرآن الكريم بأسلوب القائى شبة منغم، يلتزم بقواعد علم قراءات القرآن الكريم وتجويده.

(ب) تربية أصوات المقرئين والمنشدين على أداء العبارات النغمية المورثة فى أداء القرآن.

(جـ) أداء الإنشاد المصاحب للذكر فى الحضرة الصوفية.

(د) أداء القصائد والتواشيح وإبتكارات ألحان المواويل الدينية الخاصة بالمدائح النبوية وأشكال الإنشاد الدينى الأخرى فى المواكب الصوفية.

شروط الغناء الجيد :

١ - النطق الواضح السليم.

٢ - التنفس المرن الطبيعى الصحيح.

٣ - القدرة على التحكم فى الأعضاء والأربطة التى تتعاون فى إصدار الصوت.

٤ - التعبير.

٥ - الجاذبية الشخصية.

٦ - الخبرة والدراية الكافية بأصول الغناء.

٧ - الوضع السليم أثناء الغناء :

- وضع الجسم معتدلا دون المبالغة فى الحركات.
- أن يكون الرأس ثابتا، والوجة غير متشيخ.
- أن لا تجهد المغنى نفسه حتى لا تشد عروقة وتبرز عيناه.
- ألا يحرك فمه وفكيه كثيرا وألا تلتوى رقبته يمينا ويسارا.
- عدم الإفراط والمبالغة فى الضغط الإبراز حركات الإعراب (الضم-الفتح-الكسر).

* * *

الموسيقى والغناء فى القرن العشرين

أولاً - الموسيقى والغناء فى النصف الأول من القرن العشرين :

عندما أوشك القرن التاسع عشر على الإنتهاء، ظهرت بوادر نهضة فى فن الموسيقى والغناء تمثلت فى تعريبهما حيث تم التخلص نسبيا من تأثير الموسيقى التركية، وابتكار بعض المقامات والمسارات اللحنية الجديدة وإن كان معظمها مقتبسا عن الأتراك، إلا أنه تم تمصيرها وإكسابها طابعا عربيا، كما تم تمصير المؤلفات الموسيقية التركية من حيث أسلوب الأداء، وتحرير الأغنية المصرية من الأسلوب التركى.

لقد أيقظت ثورة ١٩١٩م شخصية الشعب المصرى فكانت طريق الخلاص من التأثير الغنائى التركى المباشر المتمثل فى اللهجة العثمانية، صاحب ذلك حركة بعث التراث الغنائى الشعبى المحلى المصرى من خلال أعمال سيد دروش تلا هذا وذاك نهضة فنية كبرى فى الغناء العربى وذلك بعد تربع أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب على عرش الغناء والنغم.

الغناء فى القاهرة فى الربع الأول من القرن العشرين :

إتجاهات الغناء : (أ)مسرح غنائى (ب) غناء هابط (جـ) غناء صوفى

(أ) **المسرح الغنائى** : إزدهار وتنافس بين الفرق المسرحية، فأصبح الغناء الفردى غناءا جماعيا، وبدأت الأغنية الوصفية تأخذ شكلا دراميا، يعتمد على التعبير متخطيا التطريب، وإن كان هناك تواجد للكلمات الرخيصة (إسفاف وإبتذال) فى بعض المسرحيات.

(ب) **الغناء الهابط** : ظهرت موجة غناء هابطة إنتشرت فى أعقاب الحرب العالمية الأولى فى الصالات والملاهى الليلية دعمتها شركات الإسطوانات التجارية، فجاءت كلمات الأغانى رخيصة تخاطب الغرائز الدنيا بأساليب مكشوفة.

(جـ) **الغناء الصوفى** : غناء عاطفى راقى ظهر ليخاطب الوجدان، من فرق الطوائف الصوفية التى تنشد القصائد الدينية والقصة النبوية الشريفة والشعر الصوفى.

مرحلة ظهور الإسطوانة(*) :

كانت الإسطوانة الغنائية اختراعا جديدا دخل مصر عام ١٩٠٤ فقط وكان كبار المطربين يتوجسون خفية منها أن تفسد عليهم أعمالهم وتحل محلهم عند السميعة الذين يلاحقون المطربين والمطربات فى كل مكان تقام فيه الأفراح والحفلات الغنائية، أخذت الإسطوانة تنتشر ببطء حاملة أصوات كبار مطربى ذلك العصر مثل : يوسف المنيلاوى، عبد الحى حلمى، السيد الصفتى، وغيرهم.

وكان المستمع يجلس فى المنتدى ويستمع إلى اسطوانتين أوثلاثة بخمسة مليات، انتصرت الإسطوانة على خوف بعض المطربين فأقبلوا على شركات الإسطوانات (أديون)، (بيضافون) يسجلون أصواتهم نظير أجور تقل عن أجورهم فى الأفراح وصالات الغناء. لأن الإسطوانة كانت لا تعمل إلا على (الفونوغراف) ولم يكن هذا الجهاز الجديد متاحا لكل الناس.لذلك كان توزيع الإسطوانة محدودا لقلة عدد الفونوغرافات، حيث كان يتجمع عشرات المستمعين حول الجهاز الواحد. وعن طريق الاسطوانة استمع الناس فى انحاء الوجه القبلى حتى أسوان إلى أصوات المطربين الكبار الذين لم يكن يعرفون إلا أسمائهم فقط. لذلك انهمك كبار المطربين فى تسجيل الأدوار والموشحات التى حفظوها عن محمد عثمان، عبده الحامولى، الشيخ المسلوب والتى لولا الاسطوانة لضاعت هذه الأعمال الفنية، حيث لم يكن هناك وسيلة لنقلها إلى الجيل الذى يليهم إلا عن طريق الاستماع والحفظ مما كان يعرضها للتغيير والتبديل ويخرجها عن أصولها الفنية، بذلك

(*) كان أول من سجل على الإسطوانات المطرب أحمد حسين عام ١٩٠٤م.

أمكن تسجيل جميع ألحان الثلاثة الكبار الذين نهضوا بالغناء المصرى فى القرن التاسع عشر ولم يكن باقيا منهم على قيد الحياة عند ظهور الاسطوانة عام ١٩٠٤ إلا الشيخ المسلوب أما محمد عثمان فكان قد توفى ١٩٠٠ واتبعه عبده الحامولى عام ١٩٠١.

طريقة الغناء قبل إختراع (الميكروفون):

يقف المطرب أو المطربة أمام مئات المستمعين يغنيهم بصوته مباشرة، لذا كان لابد من أن يمتلك المطرب مساحة صوتية عريضة، وصوت قوى، ومتمكن فى أداء المقامات ومساراتها النغمية، وأن يكون واضح النبرات، وإن لم يتمتع بهذ الصفات، فيصبح مغنيا للجلسات الخاصة المحدودة الأفراد.

ومن أبرز أصوات عهد (السرادقات) نذكر، منيرة المهدية صاحبة (البحة) الشهيرة القوية، كذلك أم كلثوم وفتحية أحمد ونجاة على صالح عبد الحى وعبد اللطيف البنا ومحمد عبد الوهاب، إمتلك هؤلاء أعلى الاصوات وأقواها وأكبرها مساحة.

كان المطرب يغنى ثلاث وصلات(*). كبيرة بدون (ميكروفون) كان أيضا يغنى فى الإذاعة عى الهواء مباشرة فيستغرق ثلاثة أرباع الساعة، يليها فترة إستراحة تستغرق نصف ساعة تذاع خلالها نشرة الأخبار، وبعدها يعود المطرب ليغنى وصلته الأخيرة التى تختم بها برامج الإذاعة، فلم يكن فى الإذاعة تسجيلات، كذلك لم يتواجد من أنواع الإسطوانات، سوى الإسطوانات الحجرية وهى التى كاتت تذاع فى البرامج الإذاعية الغنائية.

(*) وصلات: (ج = وصلة) وكان يذاع عبر الراديو من واحدة إلى ثلاث وصلات.
نموذج للوصلة:
(أ) مؤلفات صغيرة للآلات (دولاب - سماعى - بشرف) يتخللها إرتجالات لتثبيت المغنى المنفرد لأداء دوره فى الحفل.
(ب) متتالية غنائية من المتدرجة من الميزان البطىء فالأسرع.
(جـ) إرتجالات آلية فى نفس المقام.
(د) الختام الدور أو القصيدة.
الوصلة المختصرة (دولاب + تقاسيم + ليالى وموال + مونولوج أو قصيدة تتخللها إرتجالات).

عندما نتحدث عن الموسيقى والغناء فى هذه الفترة فلابد وأن نتحدث عن شارع محمد على، الذى كـان يمثل مدرسـة تخـرج منها المـطربين والمطربات والموسيـقـيين والراقصـات، ومدرسـة فى فن صناعة الآلات وخاصـة (النحاسية) والـرقص البلدى والمواويل والأغانى البلدية.

وشارع مـحمد على كـان مملوءا بـ (دكاكين) الفن، معلق عـلى أبوابها آلات الطرب وأسماء الإسطـوانات، وداخل هذه (الدكاكين) نجد متعهد لحفلات (المطيباتى) الذى يلبس زيا مزركشا، ويقوم بدور الوسيط بين صاحب الفرح و(الأسطى) صاحبة الفرقة أو المطرب.

كان الغناء فى مطلع القرن العشرين إمتـدادا للغناء فى أواخر القرن التاسع عشر حيث إنتشـر فى شارع عماد الديـن الملاهى والمسارح وخاصة أثناء الحـرب العالمية الأولى، تـقدم الفرق الإستعراضـية أجمـل الباريسيـات، كما تواجـدت مقاهى القـاهرة التى كانت أشـبه بالمنتديات، فـقهوة (الفن) كـانت تضم طه حسين وتوفـيق الحكيم وأحمد رامى وغـيرهم، وقهوة (متاتيا) مـقهى السياسة الوطنية، كانت تضم الأفغانى ومحـمد عبـده وسعد زغلول والعقـاد وحافظ إبراهيم، و (الـفيشـاوى) مقـهى الفن والأدب. و (كافـية ريش) مـقهى الليـالى الغنائية التى أحـياها أبو العـلا محـمـد وصـالح عبـد الحى وأم كلثوم، (كـازينو البوسـفور القـديم) غنى فيـه كـل مـن عبد الوهـاب أم كلثوم.

كما كانت منيرة المهدية أشهر من غنت ورقصت فى المقاهى رفى بداية هذا القرن أيضا وحـوالى عام ١٩٠٩م ضم الشـيخ سلامـة حجـازى إلى مسـرحة فـرقة عـبد الحـميـد على الموسيـقية لتـؤدى فقط بعض المقطوعـات خلال الفصـول، ومن باب الترويح، كـان الشيخ سلامـة يزج بالأغانى فى مسرحـياته حتى الدراميـة العنيفة، بل كـان يزج فيها مـونولوجات الوعظ والإرشاد.

عصر الطقطوقة : وهو العصر الذى جاء أعقاب الحرب العالمية الأولى (١٩١٨م)، كانت الموسيقى التى تصاحب الغناء مجرد (لازمة) تؤنس المطرب ويلتقط من ورائها أنفاسه، أو تفتح له باب النغمة (سكة المقام) أو تعينه على الوصول إلى الجواب أو العودة إلى القرار، وكانت الآلات المصاحبة قليلة والجمل الموسيقية بسيطة فى تركيبها، تغنت الطقطوقة بأحياء القاهرة كشبرا وإمبابة والقبة، تفوقت على مختلف ألوان الغناء.

وإستغنى المغنى عن البطانة (المذهبجية)، كان لظهور (الفونوغراف) أثر كبير فى إنتشار الطقطوقة، إذا أن الإسطوانات تتطلب الأغانى الخفيفة القصيرة التى لا تزيد عن خمس دقائق، لهذا وجدت شركات الإسطوانات فى الطقطوقة فإصطبغت بالصبغة التجارية، ولم يعرف فى هذا العصر إحتكار الأغنية لمغنيها، بل كانت الأغنية الواحدة يغنيها عدد كبير من المغنين والمغنيات وتعبأ فى أكثر من أسطوانة، وقد ظل ذلك حتى عام ١٩٣٥م تناولت الطقطوقة(الألفاظ العارية) وكانت تجمع المطربة بين الغناء والرقص.

وفى الربع الأول من هذا القرن وفى عام ١٩١٣م أسس مصطفى رضا نادى لهواة الموسيقى كما بدأ عبد الوهاب يغنى منذ عام ١٩١٨م بين فصول المسرحيات ثم بدأ يغنى فى بيوت أثرياء القاهرة التى كانت تعقد فيها الندوات الأدبية والصالونات الفنية، غنى فيها صالح عبد الحى والمنيلاوى وسالم العجوز وأبو العلا محمد وزكريا أحمد.

ومنذ عام ١٩٢٠م بدأت المعاهد الموسيقية المتخصصة تتواجد فى مصر وظهر مدونى الموسيقى (محمد صالح - الشجاعى - محمود خطاب) وظهرت المصنفات الموسيقية مثل (الأغانى الشرقية) لإبراهيم زيدان ومجموعة (الأغانى الشرقية القديمه والحديثة) لحبيب زيدان. و (الموسيقى الشرقية) لقسطندى زرق، وغيرهم.

كما تواجدت المناظرات الخاصة بالأناشيد الوطنية وألحانها الموسيقية وتم تجميعها فى كتاب وكان الغناء فى هذه الفترة يتبع أسلوب مدرسة سلامة حجازى أو أسلوب مدرسة سيد درويش.

(أ) **مدرسة سلامة حجازى** : الإنشاد، باللغة العربية لطبقة المثقفين، ويتناول المواضيع الجادة (التاريخية وغيرها).

(ب) **مدرسة سيد درويش** : وتعتبر إمتداد لمدرسة سلامة حجازى، إلا أن سيد درويش إتجه للأسلوب الشعبى الجماهيرى فى ألحانه.

الغناء فى الربع الثانى من القرن العشرين :

- فى الفترة ما بين (١٩٢٦ - ١٩٣٠م)، تواجد تنافس بين ثلاث مطربات إنحصرت المقارنة بينهن.

(أ) **منيرة المهدية** : صاحبة الصوت المتميز ببحة خاصة.

(ب) **فتحية أحمد** : صاحبة الصوت المتميز بالجمال وإحكام نهايات الأغانى (القفلة) مع القدرة على التلحين.

(جـ) **أم كلثوم** : صاحبة الصوت الجديد المتميز بحسن الإلقاء والإحساس العميق بالكلمة والشخصية الوقورة المتزنة.

- ومنذ عام (١٩٣١م) تربعت أم كلثوم على عرش الغناء بالنسبة للمطربات، وتربع عبد الوهاب على عرش الغناء بالنسبة للمطربين..

- **فى الثلاثنيات** : حدث بعض الكساد لحفلات المطربين والمطربات وتذبذبت الأجور، وبدأ تدهور المسرح الغنائى بظهور السينما، وبدأ التخت والأغنية الفردية تأخذ المكانة المرموقة من خلال غناء كل من أم كلثوم وعبد الوهاب، كما ظهرت إسمهان وفى عام ١٩٣٢م غنت ليلى مراد لأول مرة، كما كان لإفتتاح الإذاعة المصرية عام ١٩٣٤م أثر كبير، بل كان هذا الحدث نقطة تحول كبيرة لتاريخ الغناء فى مصر.

وجدير بالذكر أن أول فيلم غنائى مصرى ظهر عام ١٩٤٠م بعنوان (أنشودة الفؤاد) غنت فيه نادرة ثم تتابعت الأفلام بعد ذلك ودخلت الأغنية فى نسيج الفيلم المصرى ومعها

جمهورها من هواة الطرب وأقبل عليها المستمع والمشاهد العربى فى كل مكان، ومن خلال الأغنية السينمائية ذاعت اللهجة المصرية.

ثم ظهرت بعد ذلك أفلام عبد الوهاب وأم كلثوم، وجدير بالذكر أن أفلام عبد الوهاب كانت مدرسة تتلقى فيها المطربات دروس الغناء والنغم ومن بعدهما الشهرة والنجاح.

وقبل الحرب العالمية الثانية (٣٩-٤٥) كان فيلم إنتصار الشباب الذى حقق نجاحا فريد الأطرش وإسمهان، أعطت الأفلام الغنائية الفرصة لظهور المونولوج الإنتقادى من خلال إسماعيل يس ومحمود شكوكو، كما تألقت الأغنية الشعبية من خلال محمد عبد المطلب ومحمد الكحلاوى.

ومع ظهور الفيلم الغنائى المصرى وأزدهاره، بدأت هجرة الأصوات العربية إلى مصر وخلال الحرب العالمية الثانية إشتدت هذه الهجرة بهدف الربح المادى السريع فأصبحت القاهرة عاصمة الفن فى العالم العربى .

ومن آثار الحرب العالمية الثانية، تواجد طبقة شعبية ثرية من خلال التجارة والتوريد، أدت إلى إتجاه أم كلثوم لإختيار بعض الأغانى الزجلية التى تحمل الروح الشعبية مثل (الأمل) و (أنا فى إنتظارك) و (أهل الهوى) من كلمات بيرم التونسى وألحان زكريا أحمد.

من أثار الحرب العالمية الثانية أيضا، ظهور ألوانا من الأغانى والأناشيد الحماسية والأغانى الوطنية تعبيرا عن المطالب القومية بجانب الأغانى الشعبية والأغانى الدينية كرد فعل للإستحقاق والإنطلاق بلا قيد.

أهم الخصائص المميزة للموسيقى والغناء فى النصف الأول من القرن العشرين

- كان لظهور أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب أثرا كبيرا فى وضع تقاليد خاصة بالغناء العربى ، وأسلوب صياغة ألحانه.

- ظلت الأدوار والموشحات مهملة إلى أن تم إنعقاد المؤتمر الأول للموسيقى العربية بالقاهرة عام ١٩٣٢م.

- أدى ظهور المسرح الغنائى ورواده وإزدهار إلى الإهتمام بتلحين الأوبريت والطقطوقة والديالوج والأغانى الجماعية.

- ظهور الأفلام الغنائية أدى إلى إختفاء المسرح الغنائى تقريبا، وهجرة الأصوات العربية إلى القاهرة وتغير فى شكل ومضمون الأغنية.

- بداية التوسع فى إستخدام الآلات الموسيقية الأروبية ذات الأبعاد الثابتة والتعديل الأوروبى المعمم [آلة البيانو - الموزيكة (الأكورديون) - الأرمونيكا (أرغن الفم)] وكان يستخدم هذه الآلات من الدرجة الأولى الهواة فى منازلهم حيث توفر عليهم مشاكل ضبط الأوتار.

- دخول التعليم الموسيقى مصر وإنشاء معاهد(*) متخصصة له وظهور مجلات موسيقية، جعل من الموسيقى ثقافة يتعاطاها أبناء مصر.

- إهتمام الملك فؤاد (١٩١٧م) ومن بعده فاروق بالموسيقى والغناء من خلال الحفلات والمؤتمرات الموسيقية وسفر البعثات الى أوربا جعلها جزء من ثقافة الشعب.

- تطور الأغنية مع بداية الإذاعة اللاسلكية للحكومة المصرية عام ١٩٣٤م أدى إلى تطور الفرقة الموسيقية المصاحبة للغناء.

- الإهتمام بالغناء أدى إلى ظهور إتجاهات مختلفة أهمها :

(أ) فريق سعى للتطور بخطوات ثابته ويمثلة عبد الوهاب والقصبجى.

(ب) فريق تمسك بالتقديم التقليدى أمثال صالح عبد الحى وداود حسنى وزكى مراد.

(*) المعهد العالى للمعلمات عام ١٩٣٦م، المعهد العالى للموسيقى المسرحية عام ١٩٤٤م، ومن قبلها معهد فؤاد للموسيقى الشرقية.

(جـ) فريق يتنازعه إحساسه بضرورة الحفاظ على الموروث ورغبته فى إرتياد آفاق جديدة للغناء إلى التعبير بجانب التطريب فى الغناء.

- الإتجاه إلى التعبير بجانب التطريب فى الغناء.

- إستخدام التوزيع الموسيقى.

- إنتقال الغناء إلى المحافل العامة بجانب المحافل الخاصة.

- ظهور الغناء الذى يميل إلى التحرر من الإيقاع متجها إلى إسلوب الإلقاء الإنشادى الذى يبرز معانى الألفاظ وموسيقيتها اللغوية.

- غناء الأغنية من صوت وتسجيلها فى أكثر من شركة إسطوانات.

أعلام الموسيقى والغناء فى النصف الأول من القرن العشرين :

- أبو العلا محمد : (١٨٧٨ - ١٩٢٧م)

ولد بإحدى قرى أسيوط حفظ القرآن الكريم وجوده ورتله ثم إتجه للغناء مقلدا للحامولى، ثم تبلورت شخصيته وأصبح أستاذا لأم كلثوم فى الغناء، لحن لها عدة قصائد، إهتم بمخارج الحروف والألفاظ.

- داود حسنى : (١٨٧٠ - ١٩٣٧م)

ولد بالقاهرة وإحترف الغناء، متأثرا بمحمد عثمان ثم إتجه للتلحين فخرج من نطاق التطريب الى التعبير، كما برع فى التلحين للمسرح الغنائى، بالإضافة لإجادة تلحين كل من الدور والطقطوقة.

- كامل الخلعى : (١٨٧٩ - ١٩٣٨م)

ولد بضواحى الأسكندرية، أجاد تلحين الموشح وساهم فى نهضة المسرح الغنائى، كما ترك من مؤلفاته كتابى (الأغانى العصرية) و (نيل الأمانى فى ضروب الأغانى) إلى جانب كتابة الشهير (الموسيقى الشرقى).

- منيرة المهدية : (١٨٨٤ - ١٩٦٥م)

ولدت بالزقازيق ثم جاءت إلى القاهرة وإحترفت الغناء، تميزت ببحة خاصة فى صوتها، وإقترن الغناء عندها بالرقص.

- سيد درويش : (١٨٩٢ - ١٩٢٣م)

ولد بإحدى ضواحى الأسكندرية إعتمد فى صياغة ألحانة على أنغام التراث الشعبى المصرى، كان طموحا للتجديد، ساهم فى نهضة المسرح الغنائى المصرى.

- محمد القصبجى : (١٨٩٢ - ١٩٦٦م)

ولد بحى عابدين بالقاهرة والده على القصبجى كان منشدا وملحنا معروفا : أجاد محمد القصبجى عزف العود والتلحين، كان مجددا فى صياغة الألحان وخاصة عندما يلحن لأم كلثوم وليلى مراد له مؤلفات آلية.

- زكريا أحمد : (١٨٩٦ - ١٩٦١م)

ولد بالقاهرة أجاد الغناء المعبر وأجاد التلحين المتنوع الأوزان، كما لحن الأدوار وأدخل الجمل الكلامية التى تتخلل اللحن بإسلوب الإلقاء الإنشادى أجاد تلحين الطقطوقة وساهم فى نهضة المسرح الغنائى المصرى.

* * *

الموسيقى والغناء فى الربع الثالث من القرن العشرين

حفل الربع الثالث من القرن العشرين، بأحداث أثرت على حياة الإنسان المصرى، فكانت الأغنية خير وسيلة ليعبر بها عن آماله وطموحاته وآلامه وأفراحه قامت ثورة يوليو عام ١٩٥٢م، وتغير نمط الحياة المصرية، فبدأت الأغنية تعبر عن مختلف شرائح المجتمع، تعبر عن العامل والفلاح والمثقف.. قامت حرب ١٩٥٦م ونكسه ١٩٦٧م، وحرب الإستنزاف وحرب ١٩٧٣م، كل ذلك عبرت عنه الأغنية بكل صدق من خلال الكلمة واللحن والأداء.

كانت وسائل التعبير فى هذه الفترة قادرة على توصيل الفن إلى الجماهير، تواجد رواد الأغنية المصرية جمعوا بين الأصالة والمعاصرة، تواجد محمد عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش وعبد الحليم حافظ وشادية ونجاة ومحمد عبد المطلب ومحمد رشدى وغيرهم... كل هؤلاء كانوا يشكلون تيارات مختلفة فى الفكر الفنى الموسيقى بجانب التنافس الفنى الشريف بين كبار الملحنين السنباطى وأحمد صدقى ومحمود الشريف وعلى إسماعيل وكمال الطويل ومحمد الموجى وبليغ حمدى ومنير مراد وسيد مكاوى وغيرهم.

إنه مناخ صحى عاش فيه المجتمع المصرى، توالت فيه الأحداث إنطلقت الأغنية تعبر عنها بكل صدق أمانة، فتطورت وإزدهرت من خلال الإذاعة والتليفزيون وحفلات المنوعات وحفلات أضواء المدينة.

أهم العوامل التى أثرت على الأغنية المصرية فى الربع الثالث من القرن العشرين:

- ظهور ثورة ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢م عكست الوضع السياسى والوطنى على مضمون وشكل الأغنية.

- القوانين الاشتراكية عام ١٩٦٠م ساهمت فى ظهور الصور الغنائية الوطنية التى أداها عبد الحليم حافظ. (صورة - المسئولية - بلدى...

– افتتاح التليفزيون عام ١٩٦٠م ساهم فى جذب إنتباه المتلقى المشاهد من خلال عرضه لألوان الأغنية المصرية والتركيز على الأغانى الشعبية من خلال فرقة رضا والفرقة القومية ومتقال ومحمد طه وغيرها.

– نكسة ١٩٦٧م وظهور فرقة الموسيقى العربية التى تؤدى التراث التقليدى.

– نصر أكتوبر ١٩٧٣م وأزدهار الأغنية الوطنية والصور الغنائية التى تحكى بطولات هذا النصر من خلال الأوبريتات الغنائية. (الإحتفاليات)

– إطلاع الملحنين والمغنيين على المخزون الكلاسيكى للموسيقى والغناء فقد تربى محمد عبد الوهاب على مدرسة محمد عثمان وسلامة حجازى وسيد درويش. وتربى الموجى والطويل وبليغ ومكاوى على مدرسة عبد الوهاب فتواصل التطور وأصبحت الأغنية المصرية إضافة جديدة للتراث الغنائى الموسيقى.

– إرتفاع حاسة الذوق والتقدير لدى الجماهير العريضة بمختلف شرائحها الإجتماعية.

– تميزت كلمات الأغانى بالعمق الوجدانى والتعبير عن المشاعر الإنسانية.

– إهتمام ثورة يوليو بالتعليم الموسيقى المتخصص للموسيقى العربية من خلال المعهد العالى للموسيقى العربية بأكاديمية الفنون وكلية التربية الموسيقية بجامعة حلوان وشعب التربية الموسيقية بكليات التربية النوعية.

منذ قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م والدولة تشكل اللجان لدراسة مسائل الموسيقى فى مصر، شكلت لجنة وضعت عدة خطوط رئيسية تتلخص فى الآتى :

أولا : تكوين الوعى الموسيقى لدى الشعب عامة.

ثانيا : نشر التعليم الموسيقي والنهوض بمستواه.

ثالثا : المحافظة على التراث القومى الموسيقى .

رابعا : تشجيع التبادل الثقافى الموسيقى بين مصر وبين البلاد الأخرى.

كانت الأغنية الوطنيـة هى اللسان الناطق الذى صاحب ثورة يوليو، فغنى محـمد عبد الوهاب (كنت فى صمتك مرغم) فكانت الأغنية الوطنيـة المرآة التى تعبر عن أحداث الثورة بداية من القضـاء على الإقطاع وطرد الإستعمـار وتأميم القنال وبناء السد العالـى والتحول الاشتراكى.

غنى محـمد قنديل من ألحان صدقى (ع الدوار) وغنت نجـاح سـلام من ألحان الموجى (يا أغلى أسم فى الوجـود) وغنى قنديل من ألحان زكـريا (ياويل عدو الدار) وغـنت أحلام من ألحان محمود الشريف (يا حمام البر سقف).

وفى معـارك ١٩٥٦م غنى الشعب كـله من ألحان الشـريف (الله أكبر) ومـن ألحان الموجى (إلى المعركة) ومن ألحـان كمال الطويل غنت أم كلثوم (واللـه زمـان يا سلاحى) ومن ألحان الشريف غنت فـايدة كامل (عاد السلام يا نيل) وبعد النكسـة غنت فايدة كامل من ألحان عبد العظيم محمد (بالإرادة) وغنت أم كلثوم من ألحان بليغ (إنا فدائيون) ولما جاء أكتوبر بـنصره غنى عبد الحليم من ألحـان كمال الطويل (خلى السلاح صـاحى) ومن ألحان الموجى (لفى البـلاد يا صبيـة) ومن ألحـان بليغ (حلوة بلادى) وغنت شادية مـن ألحان بليغ (عـبرنـا الهزيمة) وغـنت المجمـوعـة من ألحـان بليغ (بسم الله)، غنت أم كلثـوم من ألحـان السنبـاطى (ثوار) ومن ألحـان عبـد الوهاب (الآن أصـبح عندى بندقـيـة)، وهكذا عبـرت الأغنية الوطنية عن مصر فى مختلف مراحل النضال.

الميكرفون وأثرة على الأغنية المصرية :

(الميكروفون) آلة حـساسة جـدا بل شديدة الحسـاسية، وهو يزداد دقـة وتحسنا وتطويرا عامـا بعد عـام، والميكروفون يلتـقط أقل حركـة أو صوت ويضـخمـها إلى حـد كبيـر أثناء الإذاعة، كـما أن التنفس أمام الميكروفـون يجب أن يكون صامتـا وهادئا، ويجب أن تتم كل

حركة شهيق عن طريق الفم والحلق المفتوحين، فإذا لم يفتح المطرب فمه أثناء التنفس أمام الميكروفون وإذا لم تكن ممرات الحلق (سالكة) فأن التنفس سيسمع وكأنه بخار صادر عن عادم.

ومن أهم القواعد الأساسية للغناء أمام (الميكرفون) هو أن يكون الحلق فى حالة راحة وإسترخاء وأيضا عضلات الفك والفم ثم الغناء دون إجهاد اللسان وسقف الحلق والشفتين الأسنان وهكذا فيمكن أن نحدد دور (الميكروفون) فى أنه يبرز النبرات الخافتة والهامسة مجسمة القسمات والسمات فى أسماع الناس.

قبل إختراع الميكروفون كان المطرب أو المطربة يقف أمام مئات وألوف المستمعين يغنيهم بصوته مباشرة، لذا كان يجب أن يمتلك صوته كثير المقامات، ويكون مساحته واسعة قوى واضح النبرات، وإلا يصبح مغنيا للجلسات الخاصة، المحدودة الأفراد.

ومن أبرز أصوات عهد السرادقات التى إفتقدت (المكيروفون) نذكر منيرة المهدية صاحبة (البحة) الشهيرة القوية، كان الجميع يسمعونها فى أعلى (التياترو) المسرح وفى الصالة وخارجها، ومن أشهر المطربين بدون(ميكروفون) نذكر بجانب منيرة المهدية - أم كلثوم - فتحية أحمد - نجاة على - صالح عبد الحى - عبد اللطيف البنا - محمد عبد الوهاب، كانوا يمتلكون أعلى الأصوات وأقواها وأكبرها مساحة، وجدير بالذكر أن آخر حفلة غنتها أم كلثوم بدون ميكروفون، كانت فى لبنان صيف عام ١٩٥٦ .

أما أبرز من غنى ووظف (الميكروفون) لصالح صوته، نذكر عبد الحليم حافظ ونجاة (الصغيرة) فعن طريق (الميكروفون) وصلت نبراتهما الهامسه إلى المستمع العربى فى كل مكان فى الصورة التى أراداها من الإرتفاع والضخامة وتجاوب الأصداء.

أثر الإذاعة على الأغنية فى الربع الثالث من القرن العشرين :

فى الفترة ما بين عامى (١٩٥٠ - ١٩٧٥م) كانت الإذاعة هى الطريق الأسرع والأقوى إلى سماع الجمهور العربى ، حيث كانت الإذاعة مدرسة للمطربين والمطربات.

إهتمت الثورة بإقامة محطات إذاعة قوية جذابة، عملت على الإرتقاء بالذوق العام فقادت المستمع من الحسن إلى الأحسن حيث شغلت عقله وملأت قلبه، " فالإذاعة ليست وسيلة للفكر ولا للثقافة ولا للحياة، ولكنها وجدت لتخدم الفكر والفن والثقافة والحياة، ثم حدثت نقلة أخرى بعد افتتاح التليفزيون عام ١٩٦٠م، ترتب على ذلك أن الأغنية التى كانت فى جيل مضى تحتاج لفترة عشرون عاما حتى تصل لمليون شخص، أصبحت فى ساعة واحدة تصل لمليون عربى.

تنوعت الموضوعات التى تناولتهما الأغنية لتساير حياة المجتمع ودخلت كل منزل، فظهرت أغانى للأم مثل أغنية (ست الحبايب) لمحمد عبد الوهاب، وأغنية (الأخ) من ألحان عبد الوهاب أيضا، وأغنية (بيت العز) من ألحان الموجى، وكلها أغنيات أدتها المطربة فايزة أحمد، هذا إلى جانب ظهور أغانى الأطفال التى لحنها وأداها محمد فوزى مثل أغنية (ماما زمانها جاية) وأغنية (طلع الفجر). كما ظهر فى هذه الفترة أيضا (البرامج الغنائية) فى الإذاعة، وهى عبارة عن فن شعبى يستمع إليه المتلقى ويحس فيه صورة نفسه، صورة عاشها وإمتزج فيها وتقدم إليه فى إطار جديد من الألحان والأنغام فى توزيع موسيقى عصرى وبكلمات تفهمها مختلف الشرائح الإجتماعية، ومن هذه البرامج الغنائية نذكر (أيوب المصرى) و (أدهم الشرقاوى) و(عابد المداح) وبعض هذه البرامج تبدأ بـ (الصلاة على الرسول ﷺ) كعادة القصاصين عندما يرون عملا شعبيا، وعنصر الغناء فى هذه البرامج ليس دخيلا عليها، فهو جزء لا يتجزأ من العمل نفسه فالغناء فى هذه البرامج جزء من الخط الدرامى ويؤكد الصورة فى نفس المستمع، أما الراوى فدوره هام ولابد أن تكون لديه قدرة على التعبير، ويتم إستغلال المؤثرات الصوتية فى التعبير ويلعب الإخراج دورا هاما فى

البرامج الغنائية، وهكذا " ظهرت الأغنية القصصية التى تقوم على مقومات وعناصر أساسية فى مقدمتها الإلقاء المنغم Recitative المعروف بالأسلوب الخطابى فى الأوبرات العالمية.

أثر قوانين يوليو الإشتراكية عام ١٩٦١م على الأغنية :

بعد صدور قوانين يوليو ١٩٦١م وقيام نظام إجتماعى جديد يتجه بثبات صوب طريق الإشتراكية، ظهرت شرائح إجتماعية فى حاجة إلى هذا الفن.

ففى الستينيات تفوق اللون الشعبى وبرز فى الأغنية المصرية، حيث قدم الكثير من المطربين والمطربات الأغنية الشعبية بتوجهاتها الأصيلة ونغماتها المعبرة عن آمال الناس وتطلعاتهم وطموحاتهم، طرقت هذه الأغانى الفلاح والعامل والأرض الطيبة. غنى محمد رشدى للفئات العاملة، فئة بعد فئة، كلاما بسيطا وألحانا سهلة مثل (تحت الشجر يا وهيبة) (بلديات) (ه ياليل يا قمر) (نعناعة) (عدوية) وهكذا أصبح محمد رشدى يغنى وكأنه مرتبط بفلسفة إجتماعية، محاولا تطبيق الشعار الذى يقول (الفن للشعب)، كما غنى أيضا عبد الحليم حافظ هذا اللون من الغناء الشعبى من خلال ألحان بليغ حمدى الذى إستعار ألحان من التراث الشعبى وصاغها فى ألحان إكتسب الصفات الشعبية فى الغناء مثل (أنا كل ما أقول التوبة) و (سواح).

التلفزيون وأثرة على الإغنية المصرية :

وبإفتتاح التلفزيون عام ١٩٦١ ظهرت (أغانى الإعلانات) وهى سريعة خفيفة بسيطة تعتمد على الإخراج التلفزيونى ودوره فى جذب المشاهد، كما ظهرت المقدمات الغنائية للمسلسلات (الأعمال الدرامية).

كما ظهرت حركة غنائية تعتمد على التعبير الرومانسى، ونذكر من هذه الأغانى : (أيظن - ساكن قصادى - فانت جنبنا... وغيرهم) من ألحان محمد عبد الوهاب فتواجد

أم كلثوم وعبد الوهاب يمثلان قمتان على الساحة الفنية فى الربع الثالث من القرن العشرين، وكان دافعا للإتقان الفنى ومحاولات دائمة للحاق بركب الإثنين من مختلف الفنانين.

كما ساهم التليفزيون أيضا من خلال تقديم عروض الفرق الشعبية، بنشر الأغانى الشعبية فى فترة الستينيات، أمثال ما قدمته رضا والفرقة القومية للفنون الشعبية، والفرق التقليدية مثل (متقال) و (محمد طه) و (خضرة محمد خضر) وغيرهم، مما دعم إنتماء الإنسان المصرى لوطنه.

ألوان الغناء بعد نكسة ١٩٩٧م : بعد نكسه عام ١٩٦٧م، حدث شرخ نفسى فى أعماق الفنانين جميعا، فظهر نوعان من الأغنية :

أولا : الأغنية التراثية. وتؤديها فرق التراث.

ثانيا : الأغنية الملتزمة (السياسية). ويؤديها المطرب أو المطربة أو المجموعة الصوتية أو الاثنين معا.

أولا : الأغنية التراثية : بدأت الدولة فى إنشاء وتأسيس فرق التراث الغنائى العربى التى بدأ بفرقة الموسيقى العربية ١٩٦٧م، وفرقة إحياء التراث العربى، وفرقة أم كلثوم والتخت العربى. كما برز عدد من المطربين والمطربات أجادوا غناء التراث التقليدى الغنائى العربى ونذكر منهم إبراهيم حمودة وعباس البليدى وغيرهم، وجدير بالذكر أنه منذ عام ١٩٥٨ عهدت الإذاعة إلى إبراهيم شفيق بالإشراف على تسجيل الأدوار والموشحات، فى محاولة لحفظ التراث الكلاسيكى من الضياع.

نماذج فرق الموسيقى العربية :

- فرقة الموسيقى العربية : أنشأت وزارة الثقافة فى أواخر عام ١٩٦٧م فرقة الموسيقي العربية كفرقة رسمية للدولة، تابعة لهيئة المسرح والموسيقى لتؤدى رسالة إحياء التراث الغنائى والآلى فى حفلات جماهيرية بقيادة عبد الحليم نويره، الذى إستمر قائدا لها حتى

وفاته عام ١٩٨٥م، وبفضلة أصبح تراث الموسيقى العربية حقيقة حية يعايشها الجمهور مرتين فى كل شهر بالإضافة إلى سفريات الفرقة فى جميع محافظات مصر، ووفق عبد الحليم نويره فى تدريب العازفين والمنشدين وفقا لأساليب متطورة لم تكن مستخدمة من قبل، وبرز ذلك فيما يأتى : -

(أ) إلتزام الفرقة بتحسين الأداء الجماعى والإلتزام بالمدونة الموسيقية وتوحيد أداء الحليات والزخارف التى كانت تترك للعازف ليؤديها بما يتناسب مع قدراته.

(ب) إدخال عنصر التعبير فى العزف بما يجسم المصاحبة فى طابع الأداء .

(جـ) أضفى على الأداء ظلال الشدة واللين.

(د) جعل المجموعة الصوتية تؤدى القوالب الغنائية التى كان يؤديها المطرب، مثل القصيدة والطقطوقة والمونولوج.

(هـ) أدخل بعض الآلات الإيقاعية الحديثة (البونجز) (الطبلة).

(و) وحد الأقواس فى آلات الكمان.

وكان أداء هذه الفرقة أرقى ما وصلت إليه محاولات إحياء التراث الغنائى العربى المتقن وعلى منوالها نسجت جميع الفرق التى جاءت بعدها وأبرزها فرقة أم كلثوم والفرقة القومية.

فرقة أم كلثوم : قدمت أول حفلاتها عام ١٩٧٣م، بقيادة حسين جنيد الذى إعتمد على الأصوات المنفردة إلى جانب الأداء الجماعى، وقام بتوزيع بعض الأعمال الموسيقية توزيعا غنائيا بسيطا يعتمد على الإبتكار والتطوير المناسب، كما دمج ألحانا غنائية حديثة مع الأعمال التراثية فزاد الإقبال الشديد على الفرقة من جماهير مختلفة الأعمار.

ثانيا : الأغنية السياسية (الملتزمة) : الأغنية السياسية (الملتزمة) هى القالب الذى يعتمد على نصوص كلامية تتناول جوانب سياسية واضحة إما بالنقد أو التأييد أو التحريض. فالأغنية السياسية فن معارضة وإحتجاج وإستنهاض، تجنح بدرجة أو بأخرى إلى المباشرة إلى إثارة وتحريك وعى الجماهير الإجتماعى والسياسى .

ومن السمات المميزة لذلك التيار تجاوز الأدوات الإعلامية الحكومية والإعتماد على خلق صلة مباشرة بين الفنان المغنى وبين الجماهير فى أماكن تجميعها، ربما فى المقاهى أو قاعات الجامعة أو فى الريف.

وينتشر هذا اللون الغنائى من ألوان الأغنية عن طريق أشرطة (الكاسيت).

وجدير بالذكر أن الأغنية السياسية (الملتزمة) ظهرت فى مصر كرد فعل لنكسه ١٩٦٧م كتعبير جماهيرى عن ذلك الغضب والأسف، وإن كانت لها جذور أدبية ترجع إلى عبد الله النديم خطيب الثورة العرابية ورفيق كفاح أحمد عرابى عام ١٨٠٠م، ثم ظهرت فى ثورة سعد زغلل ١٩١٩م فى ألحان سيد درويش وكلمات بيرم وبديع. أن الأغنية السياسية (الملتزمة) تيار مستحدث إستمد أصوله من ألحان سيد درويش، ومن أبرز المغنين والملحنين لهذا النوع من الغناء نذكر الشيخ إمام الذى بنى شخصيته الفنية على أساس النقد الكاريكاتورى وعلى رسم وتصوير النماذج الإجتماعية بصوته من أغانيه (مصر يامه يا بهية).

أهم أساليب الغناء فى الربع الثالث من القرن العشرين :

سيطرت على الساحة الفنية فى هذه الفترة ثلاثة أساليب غنائية مختلفة لم تكون موجودة من قبل فى الغناء العربى المتقن، هى :

(أ) أسلوب أم كلثوم فى الغناء.

(ب) أسلوب محمد عبد الوهاب فى الغناء.

(جـ) أسلوب عبد الحليم حافظ فى الغناء.

بتواجد أعمال أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب تواجدت تقاليد للإستماع فى الخمسينيات والستينيات، تعلم الناس كيف يستمعون ويتذوقون الأغنية المصرية، كما جعلت هذه التقاليد من المتلقى طرفا هاما فى تطوير الأغنية المصرية حيث تميز المستمع فى الربع الثالث من القرن لعشرين بخلفية موسيقية وثقافية فنية.

سيطر كل من محمد عبد الوهاب وأم كلثوم على الساحة الغنائية بما يتمتعان به من جاذبية فى الصوت والمساحة الواسعة والمقدرة فى الأداء والإنضباط، حتى جاء عبد الحليم حافظ بأسلوب جديد إستمد جذوره من أسلوب محمد عبد الوهاب، حين ذلك بدأ يشاركهما فى السيطرة على الساحة الغنائية.

ظهر جيل جديد جيل عبد الحليم حافظ ومعه من الملحنين كمال الطويل ومحمد الموجى وبليغ حمدى، كانت هناك قيم وتقاليد جميلة وقيادات فنية ولحنية واعية، بدأ هذا الجيل الجديد يبدع ولكنه يستمع ويتعلم فى نفس الوقت من عبد الوهاب وزكريا والسنباطى والقصبجى والأطرش ظهر هذا الجيل فى وسط إمتلأ بالأصوات الجميلة والمواهب المتعددة، ظهر فى هذا الجو فكان ذلك دافعا لأن يقدموا أعمالا لا تقترب من هذا المستوى، ولكن ببصمة جديدة حملت إحساسهم الشخصى وفكرهم الجديد والأصيل فى نفس الوقت.

ألوان الغناء فى الربع الثالث من القرن العشرين :

ومن أبرز ألوان الغناء فى الربع الثالث لـلقرن العشرين نذكر، الأغنية السينمائية والمونولوج الإنتقادى الفكاهى والأغنية الشعبية. هذا إلى جانب الألوان التقليدية (القصيدة - الديالوج - الطقطوقة - الموال).

أولا : الأغنية السينمائية :

فى الخمسينيات، أزدهرت الأغنية السينمائية ومن أبرز المطربات فى هذه الفترة نذكر رجاء عبده وليلى مراد حيث كانتا تتنافسان على عرش الأغنية السينمائية. وجدير بالذكر أن الأفلام الغنائية لعبت دورا كبيرا فى ظهور رواد المونولوج الإنتقادى وأبرزهم إسماعيل يس

ومحمـود شكوكو وثريا حلمى، كمـا ظهر أيضا من خلال الأفـلام الغنائية أنماط شعبـية من الغناء الشـعبى ونذكر من رواده مـحمد عـبد المطلب ومـحمد الكـحلاوى. كمـا أن الأفلام الغنائية لعبت دورا بارزا فى تطوير الأغنية المصرية الفـردية تأليفا وتلحينا وأداءا. ففى أغانى فيلم نشيد الأمل لأم كلثوم، صاغ لها محمد القصبجى ألحـانا أدخل عليها أسلوب التوزيع الأوركسـترالى، أما مـحمد عبد الـوهاب فقام فى أفلامـه بتصغيـر حجم الأغنية وتخـفيف ألحانها، كما صاغ فريد الأطرش فى أفلامه الأوبريت الاستعراضى والغناء الراقص.

لقد إستطـاعت الأغنية المصرية من خلال الفـيلم الغنائى أن تكتسب جماهريـة عريضة وذلك لعشق المصـريين للطرب وتوحيد الذوق العام للمـشاهد والمستمع حـيث تظل أغانى الفـيلم فى ذهن المشـاهد مرتبطة بأحـداث الرواية، فـأفلام أم كلثـوم مـحمـد عبـد الوهاب وضعت الأساس للمعنى الخاص للفيلم الغنائى المصرى، حيث يصبح هو الفيلم الذى يقوم ببطولته مغنى أو مغنية وهدفه الأساسى أداء المغـنى وجمال اللحن والموسيقي ، ويتخلله عدة أغنيـات غالبـا ما تكون مـقحـمة وغـير مـبررة دراميا، أمـا أفلام فـريد الأطرش فتـميـزت بالإستعراضات الجيدة والأوبريتات، وأفلام محـمد فوزى تخللها الديالوج والأغنية الخفيفة أما أفلام عبد الحليم حافظ فتميزت بدخول الأغنية فى خيوط نسيج العمل الدرامى.

أما الفـيلم الغنائى فى الستينات والسـبعينات تميز بالكومـيديا الموسـيقـية التى تلعـب فيهـا الأغنية دورا إيجابيا فـى تطور الحدث الدرامى وإبرز مشاعـر وأحاسيس الشخـصيات ودخلت الأغنية فى صلب العمل الدرامى ومـكوناته الأسـاسية مثـل (أبى فوق الشجرة) (خللى بالك من زوزو).

ثانيـا : المونولوج الإنتـقـادى الفكاهى :- لون من ألوان الـكومـيـديا (فن الـضـحك والإضحـاك) وأداة نقد عظيمـة للمجتـمع، ظهرت فى أوائل القـرن العشرين، فنذكـر عام ١٩١٤م عندمـا غناه حسن فائـق، وأطلق عليه (مـونولوجست) الذى من صـفاته أن يتـمتع بالذكاء وحضور البديهة وقوة الذاكرة وخفة الظل.

إزدهر المونولوج الإنتقادى فى الخمسينيات والستينيات ومن أبرز رواده نذكر إسماعيل يس وثريا حلمى ومحمود شكوكو وأحمد غانم وعمر الجيزاوى وسيد الملاح ولبلبة، وكان معظمهم ذوى أصوات حسنة سليمة واسعة المساحة قادرة على التعبير. كان المونولوج الإنتقادى فى حدوده الفنية الصحيحة وبكل إيقاعاته وحركاته الراقصة جزء من فن الغناء العربى ويحمل كل مقوماته وخصائصه.

ثالثا : الأغنية الشعبية : بعد نكسة يونيه عام ١٩٦٧م، والهزة الوجدانية التى أصابت الإنسان المصرى، تلاها عصر الإنفتاح الإقتصادى، فظهرت طبقة إنفتاحية حديثة كان مطربهم المفضل أحمد عدوية وكتكوت الأمير.

لقد ظهرت شرائح إجتماعيه جديدة عكست أغانى عدوية والأمير مضمون تفكيرهم وحياتهم، وهما عبرا بصدق وأمانة عن الواقع فى فترة تواجدهم، حيث تغنوا بكلمات غربية تلفت الأنظار مثل (نار يا حبيبى نار فول بالزيت الحار)، (باعينى الواد بيعيط متشيل الواد م الأرض... السح الدح امبو... إدى الواد لابوه... الخ)، تميزت ألحانهما بالشعبية والأصالة.

كما ظهر فى هذه الفترة أيضا محمد نوح بهتافاته وخطاباته النغمة المتمثلة فى الأغانى التى أداها فى صورة حزينة مؤلمة، تذكرنا بالحزن والألم والضياع والمواساة، ونذكر من هذه الأغانى (مدد مدد شدى حيلك يا بلد).

وبجانب هؤلاء فى عالم التلحين، ظهر من المطربين هانى شاكر ليؤدى الأغنية المصرية محافظا على شكلها التقليدى من خلال ما يتمتع به من خامة صوت جيدة ودراسة للموسيقى العربية كانت خير سند له فى تأكيد ما يتمتع به من موهبة صوتية، ومن المطربات ظهرت سوزان عطية التى حافظت أيضا على شكل الأغنية المصرية مع الأتجاه للسرعة فى الأداء مع المحافظة على تقاليد الأداء العربى.

بجانب هذه الألوان الغنائيةتواجد مع التلفزيون أغانى الإعلانات، السريعة الخفيفة التى تعتمد على الإخراج التلفزيونى الذى جذب المشاهد، كما ظهرت المقدمات الغنائية للمسلسلات (الأعمال الدرامية) وبرع فى أدائها على الحجار ومحمد الحلو.

فى أواخر الربع الثالث من هذا القرن ظهر صوت جديد (محمد حمام) فى لهجته الغنائية، عميق الإحساس، صوت إفريقى عميق يملؤه الألم يحض على التفاؤل والشجاعة وحب الحياة... حمل طابع السلم الخماسى. وهذا لون جديد يجمع ما بين المقامات العربية والمقامات الخماسية، المستخدمة فى ألحان بلاد النوبة والمغرب العربى والسودان وبعض بلدان الخليج فى غناء الطمبورة.

بجانب عدوية والأمير من جانب، ونوح من جانب آخر ظهر فى السبعينيات مجموعة من الملحنين والمطربين، فى محاولة لأن يكونوا حلقة صل تنقل شكل الأغنية المصرية من أسلوبها التقليدى إلى مرحلة أكثر مسايرة لحركة العصر السريعة ونجحوا إلى حد كبير فى ذلك، ونذكر من هؤلاء جمال سلامة الذى جمع بين الموهبة والعلم فأضاف لمسة جديدة فى عالم التلحين، كان أيضا بجانبهم منير الوسيمى الذى إستعان بالآلات الشعبية مثل الربابة والمزمار.

الفرق الموسيقية فى الربع الثالث من القرن العشرين :

تعددت الفرق الموسيقية فى هذه الفترة، ونذكر من هذه الفرق التى صاحبت الأغنية المصرية، فرقة سيد محمد وفرقة عبد الفتاح المنسى وفرقة عطية شرارة وفرقة على فراج وكذلك فرقة الإذاعة التى أسست بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م وإحتوت أربعة عازفين لآلة القانون يتناوبون العزف مع الفرقة، هم (محمد عبده صالح - عبد الفتاح منسى - كامل عبد الله - أمين فهمى) وكان أبرز فرقتين هما :

أولا : الفرقة الماسية بقيادة أحمد فؤاد حسن :

وبدأت هذه الفرقة بمجموعة من الزملاء من خريجى المعهد العالى للموسيقى المسرحية، ومن مؤسسيها نذكر عبد المنعم الحريرى وعبد الحكم عبد الرحمن، أحرزت هذه الفرقة نجاحا منقطع لنظير حتى أصبحت الفرقة العربية الأولى فى العالم العربى ، صاحت هذه الفرقة كل من :

محمد عبد الوهاب - عبد الحليم حافظ - شادية - فايزة أحمد - نجاة الصغيرة - وردة - صباح وغيرهم من مشاهير الغناء العربى. فبظهور عبد الحليم حافظ إحتلت الفرقة الماسية مكان الصدارة حيث كانت تصاحبه فى الغناء.

كانت الفرقة الماسية التى تغير شكلها وأداؤها عن شكل الفرقة التقليدية (التخت العربى) بجهود أحمد فؤاد حسن، بمثابة مؤسسة تعليمية تخرج منها كبار العازفين.

ثانيا : الفرقة الذهبية بقيادة صلاح عرام :

بدأت هذه الفرقة بمجموعة من الزملاء لتصاحب غناء بليغ حمدى، ثم بدأت تسجل فى الأذاعة فى (ركن الهواة) عام ١٩٥٤م، ثم بدأت تصاحب المطربين والمطربات خاصة فايدة كامل التى لعبت دروا كبيرا لدخول (الفرقة الذهبية) للمجالات الرسمية بعد إنضمام أعضاء فرقة (سيد محمد) لها، وبدأت تعمل فى حفلات أضوا المدينة التى كانت تقيمها الإذاعة المصرية منذ عام ١٩٥٧م.

صاحبت فرقة صلاح عرام سعاد محمد، شهرزاد، محمد عبد المطلب، محمد العزبى ، محمد رشدى، عباس البليدى وغيرهم.

طريقة عمل الفرق الموسيقية فى الفترة (١٩٥٠-١٩٧٥م) :

كانت الفرقة تحفظ اللحن من الملحن و المطرب عن ظهر قلب عن طريق التكرار أثناء التدريبات (البروفات)، وعندما أفتتح التليفزيون عام ١٩٦٠م تغير أسلوب العمل فى الفرق الموسيقية التى كان مطلوبا منها تسجيل عدد كبير من الأغانى أسبوعيا : فبدأت

الفرقة الموسيقية تدون موسيقى الأغنية ويقوم العازفون بقراءتها من المدونة مباشرة توفيرا للوقت وللاحقة السرعة المطلوبة لإنجاز الأعمال، حتى أصبح تقليدا متبعا.

طريقة تسجيل الفرقة الموسيقية :

إعتمد تسجيل الأغنية المصرية على أساس المصاحبة والتدريبات المستمرة للمطرب مع مجموعة العازفين، أثمر ذلك تراثا متماسكا وراسخا ومتألقا، لأن تقاليد الموسيقى العربية تجعل من الفرقة والمغنى فى الغناء العربى شخص واحد بلا نص موسيقى مقيد مدون، حيث التمازج بين كل منهما ضروريا وأكيدا، وذلك جعل الأغنية فى هذه الفترة صورة فنية صادقة معبرة متكاملة ذات نسيج واحد.

التطورات التى لحقت بالفرقة الموسيقية :

زادت عدد آلات الفرقة التقليدية (التخت) آلات كثيرة من بينها [الفيولنسيل (الشيللو) - الكونترباص - الأكورديون - الجيتار الكهربائى - الأروج] مع أشكال متنوعة من آلات الإيقاعية، فأصبحت الفرقة التى تصاحب المطرب تزيد أحيانا عن أربعين عازفا، إشتركت هذه الفرق فى حفلات المنوعات لحساب وكلاء للفنانين أو لحساب الهيئات والجمعيات الخيرية وغيرها، ولا تقوم حفلة من هذه الحفلات بدون صوت مطرب أو مطربة من الدرجة الأولى، فبعد أن كان الجمهور يستمع إلى الغناء فى الساحات (سرادقات) أصبح يستمع إليه فى حفلات المنوعات من خلال الميكروفون.

وقد احتوت هذه الحفلات على فقرات غنائية متنوعة ما بين الأغنية الطويلة والأغنية الخفيفة والمونولوج الإنتقادى، وقد دخل على بعض الأغانى التوزيع الموسيقى من فنانين متخصصين من خريجى المعاهد والكليات المتخصصة ولهم دراية واسعة بعلوم الموسيقي العربية مع دراسة للعلوم الموسيقية الأروبية الحديثة (الهارمونى والكونتربونت)، ونذكر من الموزعين عطية شرارة وعلى إسماعيل وعبد الحليم نورة، وغيرهم فجمعت أعمالهم من خلال الأغنية المصرية ما بين الأصالة والمعاصرة.

الموسيقى والغناء فى الربع الأخير من القرن العشرين

حفل هذا الربع بالعديد من المتغيرات والتحويلات والتطورات السياسية والإجتماعية والإقتصادية والثقافية التى إنعكست بدروها على الموسيقى والغناء وجمهورها، ظهر جيل يستهلك الأغنية من خلال شرائط الكاسيت وهم الذين يمولون ما يعرف الآن بالأغنية (الشبابية) أو (أغنية الجيل) أو(أغنية العصر).

إستعارت موجة الغناء الجديدة بعض مقومات أداء المونولوج الإنتقادى خاصة الحركة الراقصة على الإيقاعات السريعة والآلات الالكترونية ويجوب المطرب حاليا المسرح يمينا ويسارا ويأتى من الإيماءات والحركات بما يشاء ويشترك معه الجمهور فى الرقص والتصفيق وهو يتشابه بذلك مع المونولوجست.

وتعتبر الفترة التى بدأت منذ عام ١٩٧٥م فترة إنتقالية، أشبة ما تكون بالفترة التى تلت الحرب العالمية الأولى، حيث توافرت الأموال لدى الذين يعملون عند الإنجليز فكانوا يفرضون مستوى الفن الذى يريدونة والنوعية التى ترضى أذواقهم، وهذا ما يحدث الآن فالمستوى الإقتصادى فى المجتمع من أقوى المؤثرات على الفن فى العالم كله.

التجارب الغنائية المستحدثة :

بعد وفاة أم كلثوم وعبد الحليم حافظ وفريد الأطرش، وإعتزال محمد عبد الوهاب الغناء وإقتصارة على التلحين تقريبا، خلت الساحة الفنية، وأصبح فيها فراغا مهد لظهور تجربة غنائية جديدة مستحدثة، هى تجربة الفرق الموسيقية التى تعتمد على آلات الجاز، ونزول هذه الفرق إلى الجامعات والأندية حيث القاعدة العريضة للشباب.

ومن أوائل هذه الفرق نذكر، فرقة يحيى خليل عازف الدارمز التى إحتضنت محمد منير والملحن أحمد منيب والشاعران عبد الرحيم منصور ومجدى نجيب وبدأ الشباب

يتعرف على هذه التجربة الجديدة ذات الشكل الجديد، وأقدم عليها وشجعها، ومن نتاج هذه التجربة نذكر، أغانى :

الليلة ياسمرة / شبابيك / إتكلمى / وسط الدائرة.

لعبت الظروف دورها الهام فى نجاح هذه التجربة، فالساحة الغنائية خاوية إلى جانب شكل جديد للفرقة الموسيقية وشكل ومضمون جديد للأغنية، وأداء جديد متميز مع لهجة خماسية النغم وطريقة عرض جذبت إنتباه الشباب.

وجدير بالذكر أن فرقة يحيى خليل كانت تضم بين أعضائها هانى شنودة وعمر خورشيد وعزت أبو عوف قبل أن يستقل كل منهم بفرقة خاصة به.

وبجانب تجربة محمد منير كان يتواجد عمر فتحى صاحب تجربة الأغنية المعاصرة ثم ظهر بعد ذلك مجموعة من الفرق الموسيقية سارت على نفس شكل فرقة يحيى خليل تقريبا.

لقد تزامنت تجربة عمر فتحى الغنائية مع تجربة محمد منير، فقد غنى عمر فتحى الأغنية البسيطة السريعة التى يصاحبها بالحركة والتى تناولت موضوعات الشباب، كما كان يستعين بالألحان الشعبية التراثية مع ألحان بسيطة على نمطها يلحنها له محمد نوح ومنير الوسيمى ويقومون أيضا بالتوزيع الموسيقى تنوعت فرقته الموسيقية آلات عربية وآلات أروبية، كان يؤدى الأغنية النشيطة المتفائلة، وغنى أيضا فى فرقة رضا للفنون الشعبية. من أغانيه نذكر (على كيفك).

أبرز الفرق الغنائية المعاصرة :

(أ) فرقة المصريين بقيادة هانى شنودة.

(ب) فرقة الأصدقاء بقيادة عمار الشريعى.

(جـ) فرقة (الفور إم) بقيادة عزت أبو عوف.

إعتمدت هذه الفرق بصفة عامة على الأغنية الخفيفة التى تساهم فيها المجموعة بدور كبير من الغناء المنفرد، السهل البسيط، بجانب السرعة فى الأداء والإبتعاد عن التدريب، والإعتماد على آلات الجاز مع ألة الأروج.

آلات كلها أروبية (كيبورد - جيتار - باص - درامز).

(أ) فرقة المصريين بقيادة هانى شنودة : - تتكون من مجموعة من العازفين :

- قائد الفرقة من العازفين (هانى شنودة)
- كلمات الأغانى زجل عامى مع إستخدام بعض الألفاظ الأجنبية، وموضعاتها إجتماعية تختص بالشباب.
- الألحان بسيطة وإيقاعات سريعة، أروبية الطابع والأداء أيضا يميل للأسلوب الغربى، مع توزيع بسيط، وقائد الفرقة هو الملحن والموزع ويرد أيضا مع المجموعة أثناء الغناء وهو يعزف.
- نماذج من الأغانى (بنات كتير - متحسبوش يا بنات - مشية السنيورة) .

(ب) فرقة الأصدقاء بقيادة عمار الشريعى :

- آلات غربية مع آلة عربية (العود)
- تتكون الفرقة من مغنى (علاء عبد الخالق) ومغنيتان (حنان + منى عبد الغنى) ومجنوعة كورال.
- قائد الفرقة (عمار الشريعى) ويعزف الأروج والعود أيضا.

- كلمات الأغانى زجلية عامة تناولت قضايا الشباب وتخللها بعض الكلمات الأجنبية.
- الألحان شرقية عربية بإسلوب مصرى سريعة نشطة، والموزع والملحن هو عمار الشريعى.
- نماذج من الأغانى (الحدود - يوم بعد يوم).

(جـ) - فرقة (الفور إم) : بقيادة عزت أبو عوف

- آلات غربية (أروج - جيتار - دارمز - صاجات)
- تتكون من مجموعة من الشباب يغنون ويعزفون القائد (عزت أبو عوف. يعزف الأورج من ثلاث فتيات (أخوته) يتبادلون الغناء مع الشباب.
- كلمات الأغانى زجلية عامية أحيانا تحتوى بعض الألفاظ الأجنبية موضوعاتها تختص بالشباب.
- الالحان سهلة بسيطة سريعة الحفظ، الملحن هو قائد الفرقة عزت أبو عوف، وأحيانا من التراث.
- نماذج من الأغانى (الوله ده - دبدوبة).

الأغنية المصرية فى الثمانيات :

أن وفاة عبد الحليم حافظ وفريد الأطرش وأم كلثوم ، مع إعتزال محمد عبد الوهاب الغناء أدى الى فراغ كبير فى الساحة فى مصر وإن تبقى مجموعة من المطربين والمطربات ، كان أبرزهم :

شادية، وفايزة أحمد ، وردة ، ونجاة ، ومحمد قنديل وكارم محمود ... ظهر بجانب هؤلاء عفاف راضى وعزيزة جلال وياسمين الخيام وميادة الحناوى.

ولكن إنتاج هؤلاء جميعا تفاوت فى الكم والكيف فقد ظهرت عفاف راضى بإسلوب جديد متميز فى الغناء من خلال دراستها للغناء الأروبى، كما تميزت أيضا بتجربتها فى المسرح الغنائى، حيث قامت ببطولة المسرحية الغنائية (الشخص).

أما شادية، فتعتبر مسرحية (ريا وسكينة) من أهم محاولات التميز فى مرحلتها الفنية التى سبقت إعتزالها ورغم مكانتها كمطربة غنائية، فإن الألحان التى تؤديها جادة لم تخرج عن البناء العضوى للعمل، ولذلك شاركت شادية فى غناء إستعراضات وديالوجات المسرحية من ألحان بليغ حمدى، ودون أن تعتمد فى نجاحها على الأغنية الفردية العادية.

كما قامت نجاة بإعادة أغانيها القديمة مثل (أيظن) و (شكل ثانى) فى الحفلات وكذلك شادية. إلى جانب ذلك ظهر الموشح الغنائى الموزع على يد الملحن المغنى فؤاد عبد المجيد، إنتشر هذا اللون بين الشباب حيث حافظ الملحن فيه بين الأصالة والمعاصرة فكان له فضل إحياء الموشح بطريقة عصرية. والجديد فى موشحات فؤاد عبد المجيد توحى السرعة فى الإيقاع والأداء ، مع البساطة فى التوزيع والإستعانه على مستوى رفيع فى الإحساس جعل فى أعمال عبد المجيد الفنية مصداقية هذا الى جانب تقديم هذه الموشحات على رقصات خاصة أدتها. ونذكر أيضا من مساهمات محمد عبد الوهاب فى الثمانيات، لحن أغنية (الأرض الطيبة) وهى من اللون الوطنى وغناها مجموعة من شباب المغنين أبرزهم محمد ثروت وسوزان عطية، كما لحن أيضا (مصريتنا) لمحمد ثروت.

الأغنية المصرية فى التسعينات :

فى التسعينات ساهم أيضا محمد عبد الوهاب بتلحينه لقصيدة (أسالك الرحيلا) لنجاه، ومن قبلها (من غير لية) التى وظف فيها التكنولوجيا المعاصرة لإعادتها بعد أن سجلها بصوته من قبل خمسة عشر عاما، فقد إستفاد من عملية مونتاج تسجيل الموسيقى والأصوات، واستفادة من تطور علم التسجيلات الإلكترونية، كما إستفاد من عمل

(التركات) أى تسجيل العديد من الأشرطة وهو أسلوب يستخدم فى (مكساج) مزج الأصوات الموسيقية فى الأشرطة معا، عمل توازن بينها، كما أتبع فى أغنية (من غير ليه).

أما من الناحية الفنية لهذه الأغنية فنجد أن محمد عبد الوهاب قد إستخدم إكثر من مقام موسيقى ، حيث تضمن هذه العمل الفنى إنتقالات لحنية من شتى المقامات مثل الراست والهزام والكرد والبياتى، وتم توظيفها بوعى فنى وذوق وفهم، كما إستخدم عدة إيقاعات مثل (الفالس - الفوكس - السنكين سماعى) بجانب الثراء فى اللازمات الموسيقية وتوزيع أحمد فؤاد حسن الذى أضاف على الأغنية ظلالا من الجمال والأناقة اللحنية * فكانت هذه الأغنية مبادرة موسيقية تاريخية لإنقاء فن الغناء العربى من أغانى الهبوط والإسفاف.

العناصر الأساسية للأغنية فى الربع الأخير من القرن العشرين :

أولا - **النص الكلامى** : هبوط فى مستوى مظم الكلمات، وخلو مضمونها من القيم الفنية والمعانى الروحية، كلمات بلا معنى ولا رؤيا ولا فكر مميز.

ثانيا - **الملحن** : معظم الملحنين عازفين لآلة الأروج، مما أثر على أسلوب تلحينهم، مع تكرار لجمل موسيقية مستهلكة محفوظة فى الذاكرة أو جملا من التراث الغنائى الشعبى المصرى والعربى.

كما تواجد إنفصام بين الكلمة واللحن غابت فيها المشاعر الإنسانية الحقيقية.

ثالثا - **المغنى** : توا جد على الساحة الفنية مجموعة من الأصوات فيها عدد كبير لديه قصور فى التدريب مما ترتب عليه عجز هذه الأصوات التى تميز بها الغناء المصرى، وعجز عن أداء الزخارف والزواق، فهى أصوات مسطحة إعتمدت على آلأداء الراقص والحركة على المسرح وخفة الظل، إعتمد معظم هذه الأصوات على أسلوب (Play Back) على المسرح أثناء الغناء).

رابعا : **التوزيع الموسيقى** : أصبح التوزيع الموسيــقى يتم الآن خـــلال أجهـزة حديثـة متــقدمة تكنـــولوجيا (تقنيا)، وغالبا ما يتم على النحو الآتى :

الإيقـــاع	الـدرامـــز
الـبـــــــــاص	باص جيتار
الـتــــآلـفـــــات	الكيبورد + الليدجيتار
الـلازمــــــــــة	الأوكرديون
المردات والفواصل اللحنية	طاقم Brass (مجموعة آلات النفخ النحاسية)

ومن العيوب البارزة إستخدام آلات متشابهة (موديل واحد).

خامسا : **الفرقة الموسيقية** : تأثرت الفرقة الموسيقية فى تكونيها بالاسلوب الأوربى فى الشكل والمضمـون فأصبحت تعـتمد على آلة الأورج المتطورة، التى تسـتطيع محاكاة جـميع أصوات آلات التخت العـربى التقليدى من خلال تسجيلهـا على (ديسكات) فأصبح من الممكن بواسطة نظام (التـركات) الموجـودة به أن يسجل المـصاحبـة فقط، عنـدما يظهـر المطربِ أمام الجـمـهور يستطيع أن يغنى علـى هذه المصاحبـة التى مصـدرها (الأروج). والمقصـود بالمصاحبة (الخلفـيات Back graund) أصوات آلات كـما والة التشيللو تسـمع على شكل تآلفات صوتية فتظهر لتـغطى عيوب صوت المطرب أثناء المصاحبة.

كذلك نذكر مـن إمكانيات الأروج، التصوير (إبدال الطبـقة الصوتية) فعنـدما ما يريد المطرب أى طبقة لتتناسب مع صـوته سواء مرفوعة أو محفوضة، فـآلة الأروج بها (مفاتيح) خاصة للتصوير. هذا إلى جانب أنه بإستطاعـة آلة الأروج أداء المقامات الصوتية التى تحتوى أرباع الدرجة الصوتـية، بل يمكن التحكم أيضا فى نسـبة إرتفاع أو إنخفاض درجـة السيكا، حسب المقام التى تنتمى إلى عائلته.

كما تضم الفرقة الموسيقية الحديثة آلة الجيتار بنوعية. (جيتارليد + جينازبيز). وظيفتها إعطاء التوزيع والخلفيات المناسبة للحن والنغمات الراقصة المستوحاه من موسيقى الجاز الأروبية، والمطلوبة فى اللهجة الحديثة فى مصر، وتحل الآلتين مكان آلة (الجيتار الأسبانى) وآلة (الكونترباص) كما ضمت الفرقة أيضا آلات (البركش) وتتكون من عدة طبول مع (السمبال) (الإستكس) وقد حلت هذه الآلات محل آلات الإيقاع (الطبلة) (الرق) والتى كانتا تستخدما فى الفرقة التقليدية، وذلك بهدف الحصول على الإيقاعات الأروبية الصاحبة التى تماثل إيقاعات الجاز الأروبية. كما تم الإستعابة مؤخرا بآلتى (الساكس)، وآلة (الترومبيت) فى الفرقة الموسيقية المعاصرة، فأصبحت لا تخضع لقواعد الضبط والربط الفنى وفى الآونة الأخير بدأ الإستعانة بآلات عربية مثل آلة القانون وآلة العود ومن قبلهما آلة الكولة (السلمية) التى برز من عازفيها سيد أبو شفة وعبد الله حلمى وإبراهيم فتحى (كوله)، وذلك لتعويض عنصر الأصالة المفقود فى الفرقة الموسيقية الحديثة.

سادسا : **المتلقى** : غاب المتلقى الجيد المتذوق للفن الراقى، وتواجد المتلقى الذى يستمع إلى الأغنية بعينية ويتعامل معها سطحيا كنوع من التسلية والترفيه، فقد أدى ظهور الأغنية التليفزيونية إلى ظهور تراجع فى وظيفة الحاسة الرئيسية المستقبلة للأغنية أى حاسة السمع، وتقدم حاسة البصر وأصبح تقييم المتلقى للمغنى بملابسه وربطة عنقه ووقفته وحركته، أو فستان المطربه وحركتها وطريقة تصفيف شعرها، وهكذا حدث للمتلقى خلطا بين حاستى السمع والبصر، أصبح يسمع من خلال هز الوسط وحركة الساقين وتصفيق اليدين.

سابعا : **أسلوب تصوير الأغنية تلفزيونيا : (الفيديو كليب).**

لقد دخل التقدم التكنولوجى أيضا مجال تصوير الأغنية، حيث أن الصورة أصبحت جزء هام بل وعنصر حيويا من العناصر الأساسية المكونة للأغنية المصرية المعاصرة لتى دخلت على الأغنية المصرية المعاصرة نذكر :

(الفيديو كليب) : أن تصوير الأغنية لم يعد عبارة عن مطرب وخلفه مجموعة من الموسيقيين، لقد دخلت التكنولوجيا الحديثة عالم التصوير، فالأغنية (الفيديو كليب) عبارة عن مقاطع صغيرة للقطات سريعة متتالية يقدمها المخرج مستخدما فيها الحيل الإلكترنية الحديثة بما يقضى على الملل والجمود الذى قد يعانى منه المشاهد وهو يركز بنظره على صورة المطرب فقط.

والأغنية (الفيديو كليب) جعلت المشاهد يتابع الأغنية التليفزيونية وينجذب إليها يتابعها بدون ملل، لذلك فإن التكنيك الخاص بتصوير (الفيديو كليب) لا يعتمد على تطابق الأغنية واللحن على الصورة، فمن الممكن أن تكون الصورة للقطات من فيلم طبيعية أو فى إستوديوهات مغلقة.

فبدخول عصر القنوات الفضائية كان لابد من جذب المشاهد العربى لقنوات فضائية عربية لا تقل تقنيا أو تكنولوجيا عن القنوات الأخرى من حيث درجة التكنيك والإبهار، خصوصا فى مجال الأغنية والإستعراض، لذا كان ولابد من إنتاج (الفيديو كليب).

ومن عيوب (الفيديو كليب) أن أنصاف المواهب وجدوا فيه فرصة لكى يجذبوا المشاهد لهم دون الإهتمام بالكلمة واللحن والأداء (العناصر الأساسية للأغنية)، من خلال التصوير بالفديو كليب بطريقة سطحية ساذجة مضمونها (التهريج) والتقليد الأعمى لبرامج المنوعات الأجنبية.

العوامل التى أثرت على الأغنية فى الربع الأخير من القرن العشرين :

(أ) التعليم الموسيقى. إنعزال التعليم الموسيقى المتخصص عن الساحة الفنية

(ب) الإعلام : تشجيع الإعلام المرئى المسموع لبعض الظواهر الغنائية العشوائية من خلال أجهزته بدون ضوابط، فأجهزة الإعلام تقدم هذه الأغانى من خلال برامجها المتنوعة والإعلانات المدفوعة.

(جـ) **النقد الموسيقى** : فراغ الساحة الفنية من النقد المتخصص الهادف البناء.

(د) **الكاست والفيـديو كاسيت**. شركات إنتاج تنتشر يتحكم فى معظمها منتـجون أميون يتبارون فى تقديم الأغـانى الهابطة التى تخاطب الغرائز، كمـا أن أنتقال الإنتاج من يد الدولة الى يد القطاع الخاص، أدى الى خضوع الأعمال الفنية لكل قوانين السوق ومن أبرزها دورة رأس المال.

(هـ) **التكنولوجيا** : استخدمت التقنيات الحديثة (التكنولوجيـا) إستخداما سيئا حيث لم يتم السيطرة على تكنيـك أجهزة هذه التكنولوجيـا، فدخولهـا فى مجال الأغنية المعـاصرة، جعل الأغنية تفتقد لدور التعايش والتفاهم والتمازج بين عناصرها المختلفة، فلا تواجد لفرقـة موسيقـية، ولا تجاوب بين مطرب وعـازفين، فكل عنصر يتم منفـردا منعزلا، ثم دور (المكساج) ليجمع بين اللحن والمطرب.

كما أدى إسـتخدام التكنولوجيا إلى سـرعة إنجاز الأغنية وذلك أدى لهبـوط المستوى، فالعمل الفنى يحتاج إلى خيال وهدوء وإتقان وتأمل ومراجعة.

لقد ظهرت مجـموعة من الأجهزة العلمية الالكتـرونية المتطورة فرضت وجودها على الأوساط الموسـيقية كنـتيجة طبيعة للتطور العلمـى والتكنولوجى، وهذا تطورا طبيعـيا لفن الموسيقى والغناء .

طريقة التسجيل : يتم تسجيل الأغنية بنفس طرق تسجيل الإستوديوهات بل وحدات، أدق من ذلك بكثير حيث يتم تقـسيم الأغنية إلى تراكات فيتم تسجـيل صوت أو أكثرعلى تراك بالإضافة إلى برمجة الأصوات نفسـها من حيث السرعة وخلافة، ثم يضم كل هذا فى تراك واحد لتصبح الأغنيـة كأوركسترا كامل من حيث الـتوافق والإنسجام والزمن، ويكون كل ذلك مخزن بالطبع على إسطونات.

لقد بدأ طبع شرائط الكاسيت فى مصر وظهرت شركات الإنتاج والتسجيل قامت هذه الشركات بشراء أجهزة للأستوديو من الخارج وهى عبارة عن جهاز (مكسر) لتوزيع وتسجيل الآلات الموسيقية وتسجيل صوت المطربين، وجهاز الربع بوصة لتجمع الآلات الموسيقية وتسجيل صوت المطربين، وجهاز الربع بوصة لتجميع الآلات الموسيقية بالمغنين على (تراكات المكسر) على شريط الربع بوصة، ويتم تسجيل كل آلة بمفردها على تراك ويتم الإستماع لها وتعديل الأخطاء عن طريق إعادة عزف الآلة التى أخطأت فى العزف فقط، ثم يفرغ كل العزف على شريط الربع بوصة ويقوم المغنى بغناء الأغنية وهو يستمع إلى الموسيقى (مع الموسيقى المسجلة) وهذه الطريقة أعطت إمكانية للتحكم فى الآلات ودرجاتها والمقامات المتنقلة بينها، بحيث يتم تلاشى الأخطاء تماما.

مزايا التسجيل بالأسلوب الجديد :

(أ) توفر عدد العازفين وبالتالى توفير الأجر المدفوع فى تسجيل الأغنية أى توفير الوقت والمال والجهد.

(ب) التقنية الصوتية تظهر جيدا.

(جـ) حلت مشاكل إنشغال المطرب فى تسجيل أكثر من عمل، كذلك مشكلة إنشغال الفرقة الموسيقية أو التزام العازفين بمواعيد عمل متعددة فى نفس الوقت.

(د) إستخدام منقيات للصوت لتحسين وتجويد صوت المغنى، وإبراز جمالياته بإستخدام صدى الصوت وغيره بحيث يظهر الصوت المسجل فى صورة غير الواقع (أجمل من الواقع).

(و) أصبح فى إستطاعة المغنى تكرار صوته عدة مرات فيضخمه أو ينقله نغمة أعلى أو أسفل بسهولة ويسر.

(ز) تقوم الأجهزة بصياغة اللحن وتوزيعه.

(ح) التحكم فى سرعة وبطء الزمن المستخدم.

(ط) التحكم فى الطبقة الصوتية للمغنى.

(ى) التحكم فى عدد الآلات المشاركة فى العزف، ومضاعفة العدد المطلوب لكل آلة.

(ك) الإستغناء عن أسلوب أداء الفرقة (البروفات) والتدريبات.

عيوب التسجيل بالأسلوب الجديد :

(أ) إنفصال الأغنية عن المقومات الأساسية لأصالة الأغنية المصرية.

(ب) إفتقاد الترابط والعلاقة الإساسية بين المطرب والفرقة الموسيقية.

(جـ) إفتقاد الجانب الإحساس بإفتقاد عـزف الآلات الموسيقية حيث يقوم بالأداء على جهاز السيكوانسر Sequencer عـازف وواحد فـقط، لذا تفـقـد الأغنية الحس المـوسيـقى لمجموعة العازفين.

أثر التكنولوجيا على الأغنية المصرية :

حققت التكنولوجيـا المتقدمة للأغنية المصرية فى الربع الأخير من الـقرن العشرين عدة أهداف، كان أبرزها :

- توفير الوقت وسرعة الإنجاز، أى زيادة سعة الوقت المتاح للفنان عن معدله الطبيعى.
- توفير الجهد أى زيادة طاقة الفنان وقدرته الأدائية عن سعتها الفعلية.
- توفير التكاليف، أى تدعيم إمكانيات الفنان الإقتصادية وتوفير التكاليف.

وقـد أدى توفيـر الوقت والجـهـد والتكاليف بجـانب التقنية المتـقـدمة، إلى الإخـراج والتصوير الجيد للأغنية وذلك من خلال عوامل مـساعدة مثل "الليزر"و" الدخان "و" أجهزة الفيديو الداخلى "شاشات العرض الداخلى، بجانب إستخدام (الفيديو كليب) كما ساعدت التكنولوجيا فى إعطاء القدرة اللانـهائية على المونتاج والإعادة والتسجيل والتـفكير والكبير والتحسين.

أهم الخصائص المميزة للأغنية المصرية فى الربع الثالث من القرن العشرين :

أولا : من حيث الشكل :

ظهرت الأغنية فى أشكال كثيرة مختلفة (قصيدة - طقطوقة - مونولوج - ديالوج - دور - موال - أغانى شعبية).

ثانيا : من حيث الفرقة الموسيقية

التخت المدعم بالآلات الأوربية مثل الشيللو والباث والكلارنيت والساكس والفلوت والماندولين بجانب آلات شعبية مثل المزمار والخميش والبزق.

ثالثا : من حيث النغم

معظم المقامات الأساسية والفرعية، وتحويلات نغمية ثرية جداً.

رابعا : من حيث الإيقاع

تطابق الإيقاع الداخلى للحن مع العروض الكلامى للأغنية فى معظم الأحيان، مع الاهتمام بالنطق السليم ومخارج الحروف والألفاظ.

استخدام أوزان وضروب متعددة ومتنوعة.

خامسا : من حيث الأصوات المؤدية

أصوات عريضة مدربة تجيد الإرتجال التقليدى الفورى وأداء الموال، كما تميز كل صوت عن الآخر ببريق وطابع متميز عن الآخرين كذلك تميز كل منهم بنبرة وأسلوب أداء خاص وقدرة على التعبير ومصداقية فى الأداء.

سادسا : من حيث طريقة التسجيل

تسجيل تقليدى بعد تدريبات كثيرة للمطرب مع الفرقة الموسيقية مما نتج عنه عملاً فنياً ذات نسيجاً مترابطاً.

سابعا : من حيث طريقة الإستماع

يعتمد المتلقى تماماً على حاسة السمع.

ثامنا : من حيث الكلمات

تميزت بالعمق الوجدانى والتعبير عن المشاعر الإنسانية والتعبيرات الأدبية المهذبة.

أهم الخصائص المميزة للأغنية المصرية فى الربع الأخير من القرن العشرين :

أولا : من حيث الشكل :

أصبح معظمها على شكل طقطوقة بجانب أغانى المسلسلات التليفزيونية وأغانى الإعلانات وأغانى شعبية بجانب أشكالا جمعت بين خصائص الغناء التقليدى مثل (من غير ليه) لعبد الوهاب .

ثانياً : من حيث الفرقة الموسيقية

فرق الجاز الأوربية والاعتماد على الأورج، مع التليون بآلات مثل العود والقانون والكولة والساكس والبزق.

ثالثاً : من حيث النغم

التعامل مع مقامات معينة أساسية مثل الكرد والنهاوند، فيما عدا أعمال رواد الفترة السابقة مثل عبد الوهاب والموجى. كما أن التحويل النغمى محدود جداً والجمل اللحنية مستهلكة غالباً.

رابعاً : من حيث الإيقاع

عدم الاهتمام بتطابق الإيقاع الداخلى للحن مع العروض الكلامى للأغنية وعدم الاهتمام بالنطق السليم.

الأوزان والضروب المستعملة محدودة جداً. (مقسوم وملفوف).

خامساً : من حيث الأصوات المؤدية

أصوات معظمها محدود المساحة، أصوات كثيرة متشابهة ليس لكل منها خصوصياته، افتقد معظمها القدرة على الإرتجال وأداء الموال والقدرة على التعبير عن الكلمة، إفتقد معظمهم المصداقية فى الأداء.

سادساً : من حيث طريقة التسجيل

تسجيل باستخدام نظام (التراكات)، وتطور كبير فى المونتاج ونقية الصوت، ولكن افتقد إلى النسيج الفنى المترابط.

سابعاً : من حيث طريقة الإستماع

يعتمد المتلقى على حاستى السمع والبصر معاً.

ثامناً : من حيث الكلمات

تميزت بالتسيح اللغوى والوجدانى والفنى والتعبيرى والأدبى.

أغانى المسلسلات :

تطورت أغانى المسلسلات وخاصة المقدمة والنهاية التى عبرت فى معظمهم هذه المسلسلات عن المضمون الكلامى.

وبجانب ألحان المسلسلات التليفزيونية، برزت الأغنية الإستعراضية (الفوازير).

أهم التطورات التى لحقت بالموسيقى العربية :-

أولا : صياغة الألحان :

بدأ التلحين ببساطة تركيب الجملة الموسيقية نغميا وإيقاعيا وفى البداية كان الإهتمام بالتطريب، ثم تم الجمع بين التطريب والتعبير فى آن واحد، حيث تم تطوير الأفكار اللحنية وتوظيفها لخدمة التعبير، كما إنتقلت صياغة الألحان من التلحين بطريقة الإيقاعات الداخلية للحن من البحور الشعرية مع توظيف حروف المد (الألف - الواو - الياء). للزخرف

النغمى والإيقاعى، مما أدى إلى حبكة فنية وتماسك عضوى للبناء اللحنى، مع التحويل النغمى المباشر والغير مباشر، والتصوير النغمى، والجرأة فى استخدام مقامات غير شائعة وإيقاعات أوربية بجانب الإيقاعات العربية التى تعددت فى اللحن الواحد، مع أستخدام نهايات غنائية جماهرية تتسم بالحبكنية أطلق عليها (النهايات السعيدة) إلى جانب القفلات الشبيهة بقفلات الغناء الأروبى الكلاسيكى والراقص أيضا.

نضيف لمسات التوزيع الموسيقى بإستخدام الإسلوب الهوموفونى الذى إعتمد على التآلفات الثلاثية والمسافات الهارمونية والمحاكاة الهارمونية كركائز هارمونية لتأكيد الدرجات الصوتية الأساسية للمقام، بالإضافة إلى المصاحبة (Pedal note)، كما يستخدم الأسلوب البوليفونى الذى إعتمد على الكانون والكونتربوينت الحر والنسيج الأفقى لأكثر من صوت.

ثانيا : أسلوب الأداء :

بدأ أسلوب الأداء فى الغناء العربى بطريقة المشايخ أى الإنشاد الدينى، ثم تركز الغناء على ثلاث لهجات فيما بعد إنطلاقا من النصف الثانى من القرن العشرين، هذه اللهجات هى لجهات أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وعبد الحليم حافظ، إعتمدت هذه اللهجات على التعبير عن المضمون الكلامى والإحساس المرهف فى الأداء.

كما تطور دور المجموعة الصوتية من أداء المذهب إلى مشاركة المطرب إلى الحوار بين مجموعة الرجال ومجموعة النساء والمطرب الى أداء الأهات.

كما تطور أسلوب أداء الفرقة التى إنتقلت من مرحلة التخت إلى فرقة كبيرة تجمع معظم آلات الأوركسترا بجانب بعض آلات الجاز والآلات الشعبية، وإستخدم مختلف أساليب الأداء العالمى (التعبير) ووظفت الآلات لخدمة الغناء فى الموسيقى العربية، وظهر أسلوب الغناء المسترسل.

رواد الموسيقى والغناء فى القرن العشرين

- **داود حسنى : (١٨٧١ - ١٩٣٧م)**

ولد بالقاهرة سنة ١٨٧١ ويعتبر مغنيا مثاليا عرف فى مختلف الأوساط وقد استفاد من كثرة تنقلاته بأنحاء القطر فدرس كثيرا من أخلاق الشعب وميوله فكان لذلك أثره فى استمالة القلوب حيث كانت موسيقاه تنم عن عواطف الشعب وتصور روحه فتقبلها كل نفس ويطرب لها من سمعها. ولقد لحن كثيرا من الروايات منها " صباح " الدموع " وله ألحان مأثورة منها " لحن المراكبية " أطلق عليه ملحن الشعب لكثرة ما كان يلمس تلحينه من ارتياح النفس للحن فكان يتجلى فى طيات ألحانه روح حياتنا الريفية وجمال الطبيعة المصرية ومن تلك الأغانى (ليلة فى العمر).

عاش حوالى ٦٦ عاما باحثا فى أصول هذا الفن منقبا عن كل جديد له معناه وقوته فكان يطالعنا بين الحين والآخر من صافى اللحن وحلو النغم، وتوفى فى صباح الجمعة ١٠ ديسمبر سنة ١٩٣٧ .

اكتشف داود حسنى الفنانة اسمهان، وهو الذى اطلق عليها اسمهان بدلا من (آمال).

كان ينادى دائما بانشاء المعاهد ونشر التعليم الموسيقى بل كان يطالب بابقاء البعثات الموسيقية الى الخارج، وكان عضوا بارزا فى مؤتمر الموسيقى العربية.

- تميزت ألحانه بالقوة فى الصياغة والتركيب ومطابقة النغم للمعانى، والحركة والحياة فى اللحن.

- بعد سيره على منوال الحامولى ومحمد عثمان، بدأ يتطور ويبتكر حيث ادخل وزن (الفالس) فى آهات دور (الصباح لاح ونور).

- اتهم بالتعصب للموسيقى الشرقية، وله قول مشهور فى ذلك هو :

(انى لا أخشى على الموسيقى العربية الضياع مادام القرآن، كتاب الله المنزل الذى احكمت آياته، يتلى بانغام شرقية فيها ربع المقام، ويتجلى فيها سحر النغم الشرقى البديع)

- كان غزير الانتاج رددت ألحانه :

منيرة المهدية - توحيدة المغربية واسما الكمسارية وبمبة العوادة وفتحية احمد وليلى مراد ونجاة على ورجاء عبده ولورد كاش وغيرهن.. ثم انشدت ام كلثوم له عدة ادوار بلغت قمة الطرب والتعبير.

- ابتكر مقام الزنجران ولحن منه دور (اسير العشق) والذى قال عنه سيد درويش (يكفى ان يلحن داود حسنى دور اسير العشق ليكون فى مصاف كبار العلماء الموسيقيين).

- وضع ألحانا اشبه بزخارف (الارابيسك) نالت اعجاب الناس لدقتها .

- وضع ألحانا شعبية بعد عام ١٩٠٣م ولكنها حملت فى نفس الوقت بين نغماتها الطابع الارستقراطى التى عاشة وتأثر به، وعموما فقد تميزت ألحانه بالامتاع واستجلاب الطرب والبهجة.

- **كامل الخلعى** : (١٨٧٩ - ١٩٣٨م)

ولد بأحد الاحياء الشعبية (كرموز) بالاسكندرية عام ١٨٧٩م. كان والده ضابطا بحامية الاسكندرية ومن هواة الأدب، جاء مع والده الى القاهرة وهو صغير ليدخل المدرسة، فكانت هوايته الأدب والرسم والخط، وبدأ يلتقى بالأدباء ويحضر ندواتهم ويتناقش معهم. وتوطدت علاقته بالأديب توفيق البكرى الذى اكتشف فى كامل الخلعى الموهبة الموسيقية والتى اكدها احمد ابو خليل القبانى الدمشقى عندما حضر من الشام الى القاهرة عام ١٨٩٦م، واصطحبه معه الى جولة لمدة ثلاث سنوات زار خلالها دمشق والاستانة وبغداد

والموصل، بعد عودته بدأ يمارس الفن وخاصة التلحين، وفى عام ١٩٢٢ قام بتأليف كتابه الشهير (الموسيقى الشرقى) الذى جمع فيه المقامات والآلات الموسيقية وتراجم لمشاهير الفنانين.

ومن بعد رحلته الأولى، قام برحلة فنية أخرى، زار خلالها أيطاليا وفرنسا وتونس عام ١٩٠٦م، وهكذا استكمل كامل الخلعى تكوينه الفنى فاضافة لما اكتسبه فى مصر من دراسته لاعمال المسلوب والحامولى ومحمد عثمان، تعرف على الموسيقى فى الشام وبغداد وتركيا، ثم تعرف على الموسيقى الاروبية فى ايطاليا وفرنسا والموسيقى الاندلسية وموسيقى المغرب العربى من خلال زيارته لتونس، ومن بعد هذا، عمل فى جوق الشيخ سلامة حجازى فاكتسب أسرار الغناء المسرحى.

اتجه كامل الخلعى فى فجر حياته الفنية الى تلحين الموشح فصاغ مئات الموشحات التى تمتاز بقوة الصياغة وتعدد الضروب الموسيقية وتنوع المقامات وجمال التركيب اللحنى والتسلسل النغمى، منها : قم بنا يا نور عينى / حجاز كاكورد / مربع، زرانى المحبوب - راست - مربع فى رياض الزهر - حجاز كار - مربع.

وبلغ من قدرة كامل الخلعى واقتداره فى صياغة الموشحات، ان اعاد تلحين مجموعة من الموشحات القديمة التى تزخر بها (سفينة الفلك ونفسية الملك) ، منها : ليالى الموصل - كللى يا سحب - أيها الساقى.

وقد كان كامل الخلعى شاعرا زجالا، فنظم عددا من الموشحات التى لحنها منها (اصوات شجية - هاتها بالكاس - طاف محبوبى).

كما كنت ثلاثة ادوار غنائية لحنها زميله صديقه الموسيقار داود حسنى وانشدتها كوكب الشرق ام كلثوم فى مطلع الثلاثينيات، وهى :

حســن طبـع اللى فـتـنـى   عـلـم القـلـب الغــرام

قلبى عرف معنى الاشواق   لما الحبيب لاف بالعزول

كـنت لا حبـيـب يهـجـر   ولا فـى الحــب لايـــم

وفى مجال المسرح الغنائى، شارك كامل الخلعى بجهودة الخلاقة فى ازدهاره، وكانت مسارح القاهرة والاسكندرية تزهو بألحانه المسرحية.

لحن كامل الخلعى عشرات الأوبريتات، وتتميز ألحانه للمسرح بوفرة الايقاعات وصدق التعبير ومتانة الصياغة.

ومن أعماله المسرحية لفرقة جورج ابيض : (الايمان) ولفرقة المهدية.

واشترك كامل الخلعى مع سيد درويش فى وضع ألحان رواية (راحت عليك) ومع ابراهيم فوزى فى رواية (الصياد).

من ابرز تلاميذه، نذكر محمد القصبجى، ابراهيم فوزى، مرسى الحريرى.

وكان كامل الخلعى عالما فى الموسيقى، فقد الف الى جانب كتابه القيم (الموسيقى الشرقى) كتابين آخرين، هما : (الاغانى العصرية) (نيل الامانى فى ضروب الاغانى). كما اسهم بعلمه الغزير فى مؤتمر الموسيقى العربية الذى عقد بالقاهرة عام ١٩٣٢، وكان عضوا بلجنة المقامات والايقاعات والتأليف. وقدم الى المؤتمر ابحاثا ودارسات، على جانب كبير من الأهمية.

وفى سنواته الأخيرة أصيب بمرض (الفالج) وتوفى فى ٥ يونية ١٩٣٨م.

- **منيرة المهدية** : (١٨٨٤- ١٩٦٥م)

بدأت مغنية فى تخت بالزقازيق، تحيى الحفلات والأفراح ثم ذهبت الى القاهرة، لتعمل بالغناء والرقص، كما قامت بغناء قصائد سلامة حجازى بين فصول الروايات، وفى عام

١٩١٧م كونت فرقة خاصة بها تؤدى أعمال سلامة حجازى، وتقوم بدوره غناءا وتمثيلا، حصلت عام ١٩٢٦م حصلت على الجائزة الأولى فى مسابقة الغناء المسرحى، اعتكفت عشرون عاما وفى مايو ١٩٤٨ عادت للغناء فى صالة بديعة لم يقدر لها النجاح، تميزت بـ(بحة) خاصة فى صوتها، نالت شهرة كبيرة، الى أن ظهرت سيدة الغناء العربى أم كلثوم.

- **سيد درويش** : (١٨٩٢- ١٩٢٣م)

ولد فى ١٧ مارس ١٨٩٢م، فى حى (كوم الدكة) بالاسكندرية، عصاميا شق طريقة بين الاشواك واستطاع ان يجتاز المخاطر والعقبات ليكون انطلاقة لمدرسة موسيقية عربية جديدة متميزة واسعة الافق بعيدة المدى، أساسها الحياة والتجربة، فقد استفاد من جميع ظروف حياته حتى السيىء منها، كما اقتبس من كل ضوء يلتقى به فى عالم الفن حتى نضج واكتملت شخصيته الفنية.

لقد استقى هذا الموسيقار ألحانه من أفواه الشعب المصرى فعالجها صاغها دون تكلف، فاستلهم روح هذا الشعب فى موسيقاه التى خرجت صادقة .

لقد دخل سيد (الكتاب) وحفظ بعض أجزاء القرآن الكريم، ثم دخل مدرسة (شمس المدارس) وظهر نبوغة الموسيقى فى غناء الاناشيد، ثم التحق بالمعهد الدينى وحفظ الكثير من التواشيح والقصائد الدينية والسيرة النبوية واثناء دراسته فى المعهد كان يقوم بإحياء الافراح وليالى المآتم، كما اضطر بعد وفاة والده فى طائفة المعمار ليعول أسرته فكان يغنى لزملائة اثناء العمل، سمعه حينذاك صاحب احدى الفرق التمثيلية التى كانت تعمل فى الاسكندرية (سليم عطا الله) وعرض عليه الانضمام لهذه الفرقة ووافق وسافر معها الى السام عام ١٩٠٩م ومكث هناك خمس سنوات، وفى عام ١٩١٧م انتقل من الاسكندرية الى القاهرة ليغنى بين فصول الروايات التى كانت تقدمها فرقة سلامة حجازى.

التكوين الفنى لسيد درويش :

استمد سيد درويش تكوينه الفنى من عدة مصادر، من اهمها نذكر :

أولا : القصائد والموشحات الدينية، والادوار والقصائد الدنيوية التى لحنها الحامولى وعثمان وسلامة حجازى، هذا بالاضافة لنشأته الدينية وحفظ القرآن الكريم.

ثانيا : الاغانى الشعبية وأغانى الطوائف التى عايشها وحفظها وترجمها وصاغها فى ألحان فنية متقنة.

ثانيا : رحلته الى الشام واستماعه لمختلف الالوان الموسيقية هناك.

رابعا : استماعه وتقديرة للموسيقى الاوروبية وتأثره فى ألحان رواياته مع احتفاظة بالجو العام للموسيقى العربية.

أهم الملامح المميزة لألحانه :

أولا : مطابقة اللحن لروح الكلمة، وقد برز هذا فى ألحان رواياته، فكان التعبير اساسا فى وضع اللحن، ويأتى الطرب طواعية متى ساير اللحن روح الشعر، أى جعل المعنى والموسيقى متلازمين متألفين متزاوجين فارتبطت الموسيقى باللفظ، وادخل عنصر الحياة والبساطة.

ثانيا : البساطة وسرعة الانتشار بين الناس، القدرة على التصوير والتعبير.

ثالثا : الطموح للتجديد، بالاستماع الى مختلف الموسيقات الاخرى للاستفادة بالنواحى الايجابية منها.

رابعا : الاهتمام بزيادة عدد الآلات الموسيقية المصاحبة للغناء، والتى ظهرت فيما بعد وبوضوح فى تخت محمد عبد الوهاب.

خامسا : التنوع والقوة الملائمة للبيئة رغم تأثرة بالموسيقى الأروبية، حيث ولد فى الاسكندرية همزة الوصل بين مصر وأروبا.

سادسا : اهتم بالمونولوج والديالوج واغانى المجاميع من خلال مسرحياته الغنائية.

لقد لحن سيد درويش كل الوان الغناء العربى، ماعدا (القصيدة) فمعظم ألحانه صاغها بالدارجة متوخيا السبك والتوافق بين كلمات الأغنية ولحنها واختيار مضمون كلامى يخدم الجماهير، واختصار مدتها الزمنية، كما انتقل من غناء الاحرف والكلمات بالنسبة للأغنية الزجلية الى غناء صدر البيت او عجزه مرة واحدة.

ظل يزود الفرق المسرحية بألحانة طيلة ست سنوات الى أن كون فرقة خاصة به عام ١٩٢٢م يقوم فيها بالغناء والتمثيل امام المطربة حياة صبرى، ويؤدى ألحانه أوركسترا بقودة (كاسيو) وهو موسيقى أبطالى.

ويمكننا القول بأن معايشة سيد درويش لمختلف الطوائف جعله يتقن لهجاتها المتعددة، والاحساس بالآمهم مما ادى إلى إبداع لون من الغناء الجماعى القومى المتميز باسلوب واحد، كما نشير الى انه استكمل طريق الحامولى ومحمد عثمان وسلامة حجازى.

كما ادخل (الكونتريونت) بفطرته فى دور (زعبلة) فى ختام الفصل الأول من أوبريت (العشرة الطيبة) وكان يميل الى الإلقاء الذى يبرز معانى الألفاظ وموسيقيتها اللغوية.

ولسيد درويش مجموعة من الموشحات الجيدة التلحين نذكر منها :

ياشادى الألحان - يا عذيب المرشف - منيتى عز اصطبارى - صحت وجدا - حبى دعانى للوصال -، ومن الطقاطيق نذكر (زورونى كل سنة مرة - خفيف الروح).

الأغنية الوطنية وسيد درويش :

عندما خلعت الحكومة البريطانية فى ١٩/ ١٢/ ١٩١٤م (عباس الثانى).

وسلمت الحكم للسلطان (حسين كامل)، ألف سيد درويش دوراً غراميا ولحنه، هو عواطفك دى أشهر من نار.

فكل حرف من حروف بدايات شطراته الزجلية هو حرف من اسم الخديوى (عباس) تعبيرا من سيد درويش لحبه له، كما ناصر الزعيم مصطفى كامل، وتجاوب ايضا مع احداث ثورة ١٩١٩م فصاغ الكثير من الألحان الوطنية مثل نشيد (بلادى بلادى) (قم يا مصرى) و(بنى مصر) و (احنا الجنود) و (دقت طبول الحرب).

- كانت وفاته فى ١٥ ستمبر عام ١٩٢٣م.

- **محمد القصبجى** : (١٨٩٢- ١٩٦٦م)

هو محمد بن القصبجى، ولد يوم ١٨٩٢، بحى عابدين بالقاهرة وكان والده الشيخ على القصبجى منشدا وقارئا معروفا، غنى ألحانه عبده الحامولى ويوسف المنيلاوى وسيد الصفطى محمد السنباطى والد رياض السنباطى.

بدأ دراسته بأحدى المدارس الأوليه. وحفظ القرآن ثم التحق بالأزهر حيث درس علوم الفقه والتوحيد واللغة العربية، ثم التحق بمدرسة المعلمين وحصل على الدبلوم عام ١٩١٤ عين مدرسا باحدى المدارس الابتدائية، وظل يمارس مهنة التدريس حتى عام ١٩١٦ غير أنه كان مع ذلك من هواة العزف على آلة العود وسماع الغناء، فما لبث ان استقال من عمله ليتفرغ للفن الذى كان يعشقه ويؤثره على ما عداه من شؤون الحياة.

وفى عام ١٩١٩ انضم الى تخت محمد العقاد الكبير الذى كان يغنى عليه مشاهير المطربين. وفى عام ١٩٢٠ نزل الى ميدان التلحين حيث لحن بعض الموشحات والادوار والطقاطيق غناها عدد من المطربين امثال زكى مراد، وتوحيده، وصالح عبد الحى، ونعيمه المصرية، وعبد اللطيف البنا. ثم اتجه الى المسرح الغنائى فلحن لفرقة منيرة المهدية روايات (المظلومة حرم المفتش - كيد النساء - حياة النفوس) ولفرقة الريحانى رواية (نجمة الصبح).

وفى عام ١٩٢٤ تعرف على ام كلثوم ولحن لها اكثر من مائة اغنية كان أولها قصيدة (ان حالى فى هواها عجب) وآخرها (رق الحبيب) عام ١٩٤٦.

محمد القصبجى ظاهرة فنية، ففى تلحين القصيدة، ساهم مع ابو العلا محمد فى تخليص الغناء من اللهجات الدخيلة، ثم بدأ يطور هذا القالب بما يناسب حاجات العصر، فكان ذلك التطور المنطلق الاساسى للشعر الغنائى، ثم انطلق ليطور فى قالب المونولوج، كما استخدم العلوم الموسيقية الحديثة فى اغانى فيلم (نشيد الأمل) منها (يامجد - منيت شبابى - نامى يا ملاكى - ياللى صنعت الجمال) وهكذا كان صوت سيدة الغناء العربى الوسيلة التى انطلق من خلالها معظم ابداعات القصبجى.

كما وضع بعض المؤلفات الآلية مثل (ذكريات - سماعى راست القصبجى)، وكان مدرسة فى عزف العود وخاصة فى تميزه باسلوب البصم، من تلاميذه محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش.

منح وسام الفنون عام ١٩٦١م، وكان عضوا بلجنة الموسيقى بالمجلس الأعلى للفنون والاداب، واستاذاً لآلة العود فى المعاهد الموسيقية.

- توفى بالقاهرة فى ٢٥ مارس ١٩٦٦م.

- **زكريا أحمد** : (١٨٩٦ - ١٩٦١م)

ولد فى يناير ١٨٩٦م فى القاهرة، نشأ فى حى الأزهر والحسين.ابوه بدوى عربى ينتمى الى قبيلة مرزبان المعروفة باقليم الفيوم، جمع بين ترتيل القرآن الكريم وانشاد الألحان البدوية. أمه تركيه من ربيبات القصور الحاكمة فى ذلك الحين - تجيد الغناء التركى القديم.

عاش زكريا بين الألحان البدوية والتركية يتذوقها ويغنيها بالتلقين والسماع من أبويه.. وذلك بجانب ما كان يحفظه ويردده من أغانى الألحان المصرية الشائعة تلقى الشيخ زكريا علومه بالأزهر الشريف وحفظ القرآن الكريم وهو صغير ونشأ نشأة دينية، تعلم أصول الانشاد على يد الشيخ على محمود والشيخ اسماعيل سكر كما أخذ الموشحات على الشيخ درويش الحريرى.

بدأ يعمل مع الشيخ على محمود الذى كان يتلو القرآن الكريم وينشد القصة النبوية الشريفة والقصائد الدينية.. برع الشيخ زكريا عنده فجعله رئيسا لفرقة الانشاد وحفظه الموشحات غنى له موشحات من تلحينة وهو فى العشرين من عمره وجدير بالذكر أن زكريا استفاد كثيرا من الشيخ على محمود من أدائه وعمله وعلمه.

ادخل الشيخ زكريا الوانا جديدة من التجديد فى تلحين الموشحات ولاقت نجاحاً مثل: (مولاى رحمة الناس عليك) مقام (سيكا).

عام ١٩٢٣م كان بداية لتاريخ فنى جديد سجله زكريا احمد لنفسه، ففى هذا العام لحن أول طقطوقة له وهى (ارخى الستارة اللى فرحنا) وهى من مقام الصبا وغناها عبد اللطيف البنا المطرب الأول فى ذلك الحين وعبأتها شركة بيضافون فى أسطوانات تهافتت عليها الجماهير. وشاعت وانتشرت وحفظها مئات الألوف من الاهالى فى كل منطقة وفى كل مكان... ورغم ما تحتويه كلمات هذه الأغنية من معانى رخيصة إلا ان لحنه الجميل لها جعلها سببا فى انتشاره الشعبى، فى هذه الفتره نفسها استمر الشيخ زكريا فى تلحين طقاطيق عبد اللطيف البنا، ونعيمة المصرية والمطربة منيرة المهدية والمطرب زكى مراد، وصالح عبد الحى فلاقت كل الطقاطيق التى كساها والبسها ألحانه النجاح المنقطع النظير ومن أشهر هذه الألحان.

- ما تخفش على (مقام حجاز كار) - يا حليلة يا حليلة (مقام راست)

لم يمضى عام واحد حتى وصل زكريا قفزة كبيرة بألحانه للمسرح الغنائى فأخذ بجانب تلحينه الأغانى الشعبية المختلفة مكانه المناسب بجانب اساتذة الملحنين رواد المسرح الغنائى (سيد درويش - داود حسنى - كامل الخلعى - ابراهيم فوزى) وشاركهم زكريا فى نهضة المسرح الغنائى التى ازدهرت حتى الأربعينات بما قدمه من روايات غنائية، بلغت أعماله المسرحية من أوبريتات ثلاثة وخمسين عملا تشتمل على ستمائة لحنا من مختلف المقامات والايقاعات والألوان أولها كان :

- أوبريت (دولة الحظ) تأليف أمين صدقى قدمتها فرقة على الكسار فى ديسمبر ١٩٢٤ آخرها كان : أوبريت (عزيزة ويونس) تأليف محمود بيرم التونسى وقدمتها الفرقة القومية للتمثيل والموسيقى.

اللقاء بين زكريا احمد وسيدة الغناء أم كلثوم :

كانت ألحانه لها تجسيدا للون العربى الكلاسيكى بكل ما تعنيه الكلاسيكية من عظمة وأصول وروح ومحافظة، طعمها بخفة الظل، وكانت اول ما غنته أم كلثوم من ألحانه : القصائد التى غناها له من قبل الشيخ على محمود مثل (مولاى كتب رحمة الناس عليك) من مقام سيكا.

ومنذ عام ١٩٣٢ بدأ فى تخصيص ألحان لها على قدر صوتها العبقرى القوى الجذاب فكانت ألحانة مع صوتها فتح جديد فى عالم الموسيقى والغناء العربى مع المحافظة على طابع لون موسيقانا القومية والالتزام بالأوزان والايقاعات المميزة لهذا الطابع لحن الشيخ زكريا لأم كلثوم أكثر من ستون لحن كان أولها :

(اللى حبك يا هناه) وآخرها (هو صحيح الهوى غلاب) عام ١٩٦٠م.

ومن ألحان زكريا لأم كلثوم التى لازالت تلاقى التقدير والاعجاب رغم مرور الزمن :

- جمالك ربنا يزيده مقام الجهاركاه
- اللى حبك يا هناه مقام راست
- العزول فايق ورايق مقام عراق

لقد تدرج زكريا وأم كلثوم من غناء الموشحات والابتهالات الدينية الى غناء الأدوار - والمواويل والطقاطيق والمنولوجات وكان فى سيره هذا يتوخى التجديد المدروس المقبول مع الحرص على اسلوبنا وموسيقانا القومية وبمزايا الأسلوب القديمة وابرازه فى اطار حديث دون استعانة بأى طابع اجنبى غريب على اللحن.

اجاد زكريا وبرع فى تلحين الأدوار الغنائية ومن أدواره الخالدة :

- امتى الهوى - آه يا سلام - الفؤاد ليله نهاره

أبدع زكريا لأم كلثوم ألحانا جمعت الكثير من الألوان المرحة البهيجة التى طرب لها اكثرية الشعب - كما يطرب الخاصة فى نفس الوقت - ان هذه الألحان لاقت نجاحاً منقطع النظير فى تلك الشعبية الفنية والتى تميزت بسرعة الحركة والتخلص من التزمت والجمود والوقوف عند حد محدد.

أبدع زكريا احمد مع بيرم التونسى مع صوت أم كلثوم فكان فتحا جديدا فى التأليف والتلحين والغناء فى الروائع.(أنا وأنت) (كل الأحبة اثنين اثنين)

(الأوله فى الغرام) (إكتب لى) (أنا فى انتظارك) (ايه اسمى الحب) ونشير ايضا الى ان زكريا ادخل على غناء ام كلثوم تجديدات اهمها :

القصة الملحنة : كما سمعناها لأول مرة فى ألحان (أهل الهوى) (حبيب قلبى) (الأمل)، والألحان البدوية التى اتسمت بها كل ألحان زكريا فى فيلم (سلامة) بل كانت فتحا جديدا للغناء العربى كله.

ادخال الجمل الكلامية التى تتخلل اللحن : يتفق أداؤها مع موسيقاه، وايقاعه كما هو الشأن فى لحن چوللى ولاتخبيش يازين (فى فيلم سلامة) ففيه تسمع ام كلثوم وهى تغنى أحد المقاطع من نغمة معينة وايقاع معين ثم نسمع زكريا نفسه يردد المقطع بالقاء خاص منسجم كل الانسجام مع النغمة والايقاع.

زكريا احمد والسينما : للشيخ زكريا جهود رائدة فى السينما فهو أول من لحن للشاشة البيضاء ١٩٣٢م حيث وضع ألحان فيلم (أنشودة الفؤاد) واشترك بالتمثيل مع المطربة نادرة والممثل جورج أبيض.

اشترك فى تلحين جميع أفلام ام كلثوم. فى فيلم (دنانير) ١٩٤٠ جدد الشيخ زكريا فى القصيدة الشعرية بلغ بها القمة عندما لحن لأم كلثوم قصيدة (قوللى لطيفك ينثنى عن مضجعى) فلحنها من مقامات متعددة وجعل لكل مقطع منها لحنا خاصا به.

فى فيلم (سلامة) ادخل الأغانى البدوية على الغناء العربى بمختلف النغمات.. ولحن الجمل الكلامية التى تتخلل اللحن ويتفق أداؤها مع موسيقا الكلام وايقاعه مثل ذلك (جللى ولا تخبيش يا زين).

تحليل نماذج من الحالة :

أولا : بالنسبة للطقطوقة : كان الشائع تلحين الطقطوقة على نمط بدائى بسيط حيث تبدأ بمذهب من احدى النغمات تتلوه أغصان ثلاثة أو أربعه (الكوبليهات) من نفس النغمة وكل غصن منها صورة طبق الأصل من بقية الأغصان ويقى الأمر هكذا حتى لحن لكوكب الشرق طقطوقة (اللى حبك ياهناه) يجمع فيها لأل مرة بين عدة نغمات مختلفة تبدأ إحداها بالمذهب وتنتهى بها الأغنية فيما بين المذهب والختام تتعاقب النغمات متعددة بتعدد الأغصان بهذا التجديد أو التطوير قضى زكريا على الروتين الذى استحكمت قيوده فى هذا اللون من الغناء العربى الشعبى عشرات السنين وتخلصت الطقطوقة من الرتابة المملة والسير على وتيرة واحدة فى لحنها من أوله الى منتهاه وارتفعت بذلك مرتبتها بين ألوان الفن الغنائى الى تجديد كبير ملحوظ. لقد استطاع زكريا، بفضل اصالته وتمكنه من معرفة التراث الموسيقى العربى وأسراره وضع الطقطوقة فى القمة بجانب ألوان الغناء العربى الأخرى كالموشح والدور والقصيدة والمونولوج.

لقد استطاعت الطقطوقة أن تستمد بقاءها من خلال ألحان زكريا، حيث جعلها تسيطر على الشارع العربى، فنقلها من مجرد اغنية بسيطة الى أغنية ذات مستوى فنى يقرب من المونولوج، مثل (جمالك ربنا يزيدة) و (حبيبى يسعد أوقاته) وقد ساهم فى ذلك بيرم التونسى وبديع خيرى وأحمد رامى بما اعطوا له من أزجال رفيعة المستوى، لقد اهتم زكريا بالتطريب من خلال الطقطوقة حيث استعمل قالب الأغنية الشعبية استغلالا ذكيا للتوسع

فيه وجعله يتحمل مزيدا من الضغط دون الخروج عليه، مستفيدا من حروف المد فى النص الكلامى ليتيح للتطريب مجالا واسعا مستخدما التلوين المقامى مثل (غنيلى شوى شوى - الورد جميل) فتجاوز المقامات القريبة للمقام الأصلى، فزاد من العمق اللحنى للطقطوقة، وبهذا جعل فى مقدور الجماهير غناء مختلف المقامات من خلال ترديدهم لهذه الطقاطيق.

ثانيا : بالنسبة للقصيدة : جدد زكريا فى تلحين القصيدة المنظومة بالشعر العربى الفصيح وبلغ القمة فى هذا التجديد حينما لحن لسيدة الغناء قصيدة (قولى لطيفك ان يثنى) فى فيلم دنانير فقد لحنها من مقامات عدة مختلفة جعل لكل تقطع فيها لحنا قائماً بذاته جعلت منها كلها لحنا مركبا طبقا لأحدث أساليب الفن فى العالم ومسايراً لتسلسل قصة الفيلم.

مميزات الحان زكريا أحمد : بنى الشيخ زكريا معظم ألحانه على لغة الايقاع الشائعة من بهجة الناس فى الكلام والسلوك اليومى فى الحياة. كان الشيخ متعصبا فى حفاظه على النغم العربى الأصيل لا يطيق أن يدخله دخيل مع تقديم المزايا القديمة فى اطار حديث عصرى أى أنه توخى التجديد المدروس. كان صوت الشيخ عظيم فى ادائه عبقرى الخلق وحسن التصرف وعميق الاحساس بالكلمة وربطها بالنغمة مع أن صوته لم يكن جميلا بل كان فيه شيء من الحشرجة وكان طول النفس يخونه فى بعض الأحيان قد سجل طائفة من ألحانه بصوته على اسطوانات منها :

دور (الفؤاد ليله نهاره)	من مقام الراست
دور (انت فاهم قلبى تانى يرقلك)	من مقام السيكا
دور (يا جريح الغرام)	من مقام نوأثر
أغنية الحج (القلب يعشق كل جميل)	من مقام بستنكار

ملحوظة : مما لفت نظرى ان تسجيلات الشيخ على الاسطوانات بصوته لم تنال اعجابى الذى كنت اتوقعه قبل سماعى لها اما تسجيلاته فى التجمعات الخاصة (الجلسات الخاصة) كانت تسجيلات رائعة بل عظيمة شديدة التأثير على سامعيها كلما سمعها مرة زاد اعجابه بها ووجد فيها جديد عن المرة السابقة لسماعه لها ولما سألت بعض اصدقائه من المقربين اليه عللوا ذلك بأن الشيخ كان يعتبر تسجيل الاسطوانه مجرد أداء واجب أو أكل عيش فقط لا غير انما جلساته الخاصة مع الجمهور ومع الأصدقاء فكانت حياته وغنائه وانسجامه وتعايشه وارتباطه يغنى أحلى ما عنده مرتجلا فى كل مرة ألحان جديدة فالكلمات الواحدة يغنيها كل مرة بلحن آخر يزيد فى اللحن الأصلى ببراعة ومهارة ودقة وحسن أداء حينما يؤدى ألحانه.

استخدم زكريا أحمد الموسيقى كسلاح للسخرية وهو بذلك قدم لونا جديدا لم يسبقة فيه أحد، فلحن مجموعة من الأغنيات، تعالج عيوب المجتمع منها :

- (هاتجن يا ريت يا اخوانا مارحت لندن ولا باريز) يسخر فيه من بعض مساوىء المجتمع، من كلمات بيرم التونسى.

- (يا أهل المغنى دماغنا وجعنا دقيقة سكوت لله) كلمات محمود بيرم لتونسى يسخر فيه من أدعياء الموسيقى.

لم يخل انتاج زكريا احمد من الألحان الوطنية التى تفيض حماسا وقوة منها نشيد : (يا أرض رجى وزلزلى عرض الطغاه الظالمين) من فيلم (حكم قراقوش)

- نشيد (عرب الشرق سلاما).

- نشيد (خلى السيف يجول) من أوبريت عزيزة ويونس.

- نشيد (يا ويل عدو الدار) غناها محمد قنديل.

اشترك الشيخ زكريا فى نهضة المسرح الغنائى مع رواده وحتى الألحان الغنائية حاول تطويرها بتغير الأسلوب الروتينى الذى كانت تسير عليه بالفعل ابتدع التصوير اللحنى وتنويع المقاطع اى تلحين كل (كوبليه) تلحينا مختلفا عن غيره.. وكان يقصد بهذا التغيير التعبير عن المعنى. ونشير الى أن الشيخ لما اتجه إلى التعبير احتفظ فى نفس الوقت بالتطريب وبديهى أن عملية المزج بين التطريب والتعبير عملية صعبة ومعقدة.

ولكن نجح فيها الشيخ بل وبلغ فيها والقمة ان اهتمامه بالتعبير مع التطريب اكسب الحانه ميزة الحياة والتجديد فى بيئتنا المحليه دون أن تشيخ مهما مر بها الزمن فنجد أن ألحانه المسرحية مثل (يا صلاة الزين) ترددت على مر الزمن بمستوى ألحانه الغير مسرحية مثل (هو صحيح الهوى غلاب).

لقد امتازت ألحانه بالآصالة وحسن التعبير فلم تجرفه تيارات التجديد والاقتباس. اجاد زكريا أحمد الملائمة بين الجملة الموسيقية والوزن العروضى للمنظومة التى يلحنها مع مراعاة دقيقة لمخارج الحروف وإعطاء كل كلمة حقها عند الأداء والوقوف حيث يحس الوقوف يجعل السامع يزداد فهما للمعانى المقصودة بجانب ما يحسه من نشوة الطرب ولذة الاستماع.

أجاد زكريا استخدام اللازمات الموسيقية والسكتات فى ألحانه وبراعة الاستهلال والختام فهو دائما لا يستخدم اللازمة أو السكتة الا فى موضعها التى تتطلبه الجملة الموسيقية وبالقدر الذى يتفق مع تسلسل الغناء وإيضاح المعنى المراد وكان يقول (انا لا أضع اللازمة إلا اذا كان لها (لازمة).

كان لزكريا فضل إحياء كثير من الأوزان الموسيقية العربية القديمة وفضل صياغة اللحن من أوزان متعددة بدلا من وزن واحد كما هو الشأن فى لحن أغنية (بعد ما ضحيت حياتى فى الغرام).

قام زكريا بتأليف عشرات الأغانى التى لحنها ومنها مثلا :

لا تقولى كانى ولا مانى للمطربة فاطمة قدرى

الساعة اتنين للمطرب زكى مراد

بدى احب معاك غناها بنفسه على اسطوانة سنة ١٩٢٥م

إنتخب زكريا أحمد نقيبا للموسيقيين فى أول انتخابات أجريت فى نقابة الموسيقيين بعد قيام الثورة فى ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ برغم انه لم يحضر الانتخابات وكان زكريا الملحن الوحيد الذى بدأ رسميا مطالبة الجهات المختصة بحق الأداء العلنى للأنتاج الفنى الى أن اضطرت الاذاعة فى عهد ماركونى إلي الاعتراف بهذا الحق والتعاقد على هذا الأساس.

منحه الرئيس جمال عبد الناصر وسام الفنون تقديرا لفنه عام ١٩٦٠م.

ودع زكريا احمد الحياة فى ١٦ فبراير عام ١٩٦١ فى القاهرة عن ٦٥ عاما حافله بالمجد والمآثر الخالدة.

- صالح عبد الحى : (١٨٩٦ -١٩٦٢)

ولد صالح عبد الحى بالقاهرة نى ١٦أغسطس سنة ١٨٩٦ وأسمه صالح عبد الجواد خليل ،وسمى صالح عبد الحي نسبة إلى خاله المطرب عبد الحى حلمى .

نشأ صالح عبد الحى فى بيت فنى ومارس الفن عن طريق سماعه التواشيح من الفنانين (الصهبجية)وتعلم منهم (الضروب). تتلمذ على يد محمد عمر وهو من عازفي القانون الذين عملوا بتخت يوسف المنيلاوى وعبد الحى حلمى .

بدأ صالح عبد الحى عمله الفنى بغناء " الموال " حتى سيطر على الوسط الفنى وإجتذب جماهير المعجبين ، وقد كان ينافسه فى ذلك الوقت كل من المطرب زكى مراد، السيد الصفتى، محمد سالم ، أحمد فريد ،عبد اللطيف البنا ، وأحمد صابر ...... ولكن صالح عبدالحى فاق الجميع وكان نجم عصره.

- **عزت الجاهلى** : (١٩٠١-١٩٨٧)

ولد عزت الجاهلى عام ١٩٠١ وكان والده عبد العزيز الجاهلى أول مصرى بعزف على آلة الكمان فى تخت محمد العقاد بعد أن كان حسن الجاهلى يعزف على آلة الربابة وإحترف عزت الجاهلى التمثيل فى أول حياته منشدا أى عضوا فى كورال المسرحيات الغنائية فى سنوات المسرح الغنائى الخصبة فى أول العشرينات.

بدأ حياته الفنية الموسيقية كملحن فى فرقة بديعة مصابنى حيث كان يزامل محمود الشريف فى هذه الفرقة.

قام عزت الجاهلى بالتلحين لعديد من الفرق مثل فرقة(بيا) وكان البرنامج يتضمن أوبريتات وإسكتشات كوميدية وبعض المنولوجات الإنتقادية والديالوجات الغنائية، ويعتبرعزت الجاهلى أبرز من لحن المنولوج الإنتقادى.

من أشهر البرامج الغنائية الأذاعية التى لحنها عزت الجاهلى برنامج دندورمه.

- **أم كلثوم** : (١٩٠٤-١٩٧٥)

أم كلثوم إبنة الريف المصرى، والمثل الأعلى للمرأة العربية العريقة فى فنها ومظهرها ووقارها، كانت ومازالت أستاذة لجيل من الفنانين والفنانات، لقد جسدت بالكلمة والألحان التى تغنت بها، تطور المجتمع المصرى.

ولدت فى فبراير عام ١٩٠٤ فى قرية (طماى الزهايرة) بالدقهلية مركز السنبلاوين حفظت القرآن الكريم وجودته، وأنشدت القصائد الدينية والسيرة النبوية، بمصاحبة والدها وأخيها فى الموالد والأفراح إنتقلت شهرتها من القرية إلى المركز إلى المحافظة، حتى مسحت مصر طولاً وعرضاً.

- التكوين الفنى لأم كلثوم :

أستاذها الأول والدها الشيخ إبراهيم البلتاجى مؤذن ومرتل القرية ومنشد القصائد الدينية والسيرة المحمدية، ثم الشيخ أبو العلا محمد، الذى غنت له القصائد العاطفية التى جعل اللحن فيها مطابقا لمنطوق الكلمة، وتعلمت عزف العود على يد الطبيب صبرى النجريدى وإبراهيم القبانى ومحمد القصبجى الذى أخذت عنه المقامات الموسيقية ومساراتها وإنتقالاتها النغمية، وتعلمت على يد رامى العروض الشعرى واللغة العربية وآدابها فقرأت دواوين الشعر العربى، وأمهات الكتب حتى وصل مستواها الفنى درجة رفيعة، وأصبح منزلها صالونا أدبيا يجمع مشاهير الأدباء والفنانين

- مميزات صوت أم كلثوم :

يمثل صوت أم كلثوم ظاهرة فنية معجزة،فهى تملك من المساحة الصوتية ما يزيد على الديوانين (أوكتافين)، تؤدى بسهولة الجملة الغنائية الصعبة المملوءة بالزخارف،صوتها قوى دقيق التعبير الموسيقى الراقى، غنت ما يزيد الأربع ساعات متواصلة ولمدة نصف قرن أو يزيد، صوتها يحمل سمات عصر فى طريقة الغناء والسلوك والشخصية والخلق، قدمت فنا بلا إبتذال وسمت بأخلاق المهنة، كان لصوتها فضل جريان الشعر العربى على ألسنة العامة والخاصة ونشرت اللغة العربية بين أبناء المغرب العربى، حيث إرتبط صوتها بالفكرة العربية واللغة العربية كماأقامت مجتمعا راقيا للإستماع، غنت الأغنية ذات الفكرة العميقة التى تناقش، كما أضافت بصوتها وثقافتها الفنية إلى كل المغنين - نجد فيها ما يميز ها عن ما قدمه الملحن، فكانت تضفى من إبداعها وفهمها للمعنى والأداء بأ حساس مرهف وأسلوب معبر وذكاء خارق، حيث إختصت بقفلة غنائية (كلثومية) تثير حماس وطرب الجماهير، إتسم صوتها بالنزعة الدينية فكان صوتها فيه شخصية مصر وخيرها ومآذنها ونيلها فيه فن مصر الإسلامية ونقشها المطعم بالصدف.

- مقومات نجاح أم كلثوم :

- التمكن من اللغة العربية (النطق السليم لمخارج الحروف والألفاظ).
- كان غناؤها إمتدادا طبيعيا لجذور الغناء العربى منذ العصر الجاهلى.
- حافظت على الملامح الشرقية والزخرف المميز للحضارة الإسلامية فى الغناء ، مبتعدة عن الميكانيكية الغربية، والأداء الأوبرالى.
- كان أداؤها عرضا دراميا متكاملا،حيث حولت الحروف والكلمات والمعانى إلى أنفاس ونبضات وصور تأخذ ألوانها من رنين وذبذبات هذا الصوت العبقرى الجذاب العميق.
- إرتباط صوتها بالطابع الدينى ولمسات الحزن مع القوة والمرونة والنقاء وإتساع المساحة الصوتية واللمعان والبريق.

- أسلوب غناء أم كلثوم :

فى العشرينات، من ألحان صبرى النجريدى وأبو العلا محمد، غنت الألحان القائمة على الزخارف فى المنطقة الحاده من صوتها (الجوابات) ولا تهبط فى(القرار) للركوز ولكن للتأهب للعودة للجوابات.فى الثلاثينات، من ألحان القصبجى،غنت الألحان الممدودة والترجيعات الطويلة (كأنها تدريبات لصقل الصوت)التى تستعرض فيها إمكانيات صوتها وفى بداية الأربعينات، تربعت على عرش الغناء دون منارع، وغنت الأغانى الطويلة مثل (أنا فى إنتظارك - الآهات -أهل الهوى - رق الحبيب).

والقصائد مثل (نهج البردة -ولد الهدى -سلوقلبى - وقف الخلق)

- أم كلثوم وألحان محمد القصبجى :

تميزت ألحان القصبجى لأم كلثوم بالتطوير والقدرة على التصوير والتفكير الموسيقى، أدخل فى لحن "منيت شبابى" تعدد التصويت، من ألحانه لها " أنت فاكرنى " عام ١٩٣١ وآخر ألحانه لها "رق الحبيب" عام ١٩٤٦م.

- أم كلثوم وألحان زكريا أحمد :

بدأ زكرياأحمد ألحانه لأم كلثوم عام ١٩٣١ م بلحن "اللى حبك يا هناه "وأخر ألحانه لها "هو صحيح الهوى غلاب "عام ١٩٦٠ م وتميزت ألحانه لها بالزخارف اللحنية والطرب.

- أم كلثوم وألحان رياض السنباطى :

بدأ السنباطى تلحينه لأم كلثوم منذ عام (١٩٣٦م) بلحن "تهاجرينى" إنفرد بصوتها فى الفترة ما بين عامى (١٩٤٩ إلى١٩٦٠م) ما عدا لحن (أوقدوا الشموع) و(حانة الأقدار) لمحمد الموجى عام ١٩٥٥م. ولحن (لغيرك ما مددت يدا) لحن الطويل وفى عام ١٩٥٦م لحن (والله زمان ياسلاحى)، ولحن الموجى عام ١٩٥٧م (محلاك يامصرى). وفى الفترة ما بين عامى (١٩٤٩ إلى ١٩٦٠) غنت للسنباطى (النيل)، (سهران لوحدى) و(ياظالمنى) و(جددت حبك) (ذكريات) و(عودت عينى) و(دليلى إحتار) و(هجرتك) و(قصة الأمس) و(لسه فاكر) و(هسيبك للزمن) و(لا يا حبيبى و (أقولك أية) و(الأطلال) و(أقبل الليل) و(من أجل عينيك) و(القلب يعشق).

تميزت ألحان رياض السنباطى لأم كلثوم،بأنها إستمدت إيقاعاتها الداخلية من إيقاع البحور الشعرية العريقة،فأستخدم إيقاع الكلمة العربية الفصحى، كما إتسمت مساراته اللحنية وإستخداماته للمقامات بالوقار، فلم يتجه إلى التلوين النغمى أو الإيقاعى الغير مألوف، فألحانه ذات مزاج واحد فى نسيجها ويميل إلى اللون الصوفى محافظا على الطابع العربى الإسلامى، إلى جانب صياغته للألحان بطريقة مسرحية برزت من خلال صوت أم كلثوم.

- أم كلثوم وألحان محمد عبد الوهاب :

إلتقى محمد عبد الوهاب بأم كلثوم عام ١٩٢٧ م، حيث إشترك معها فى أداء ديالوج (على قد الليل) فى رواية العشرة الطيبة من ألحان سيد درويش،وفى عام ١٩٦٤ م حققا رغبة الزعيم جمال عبد الناصر فى لحن (أنت عمرى) وعلى مدى تسع سنوات لحن لها عشر أغنيات، إنتقل بصوتها من الجماهير الخاصة إلى الجماهير العامة على إختلاف مستوياتها وشرائحها.

إن النشأه العربية لصوت أم كلثوم طبع أوتار حنجرتها على أصول الغناء العربى ونطق اللسان العربى، فالغناء العربى هو وليد اللغة العربية.

كانت أم كلثوم قادرة على تقديم فنها متجدد فى كل حفلة من الحفلات ففى عام ١٩٦٢م غنت أم كلثوم (هو صحيح الهوا غلاب) بتصرفات جديدة، كما غنت (أروح لمين) بروح جديدة بالتصرف فى اللحن فقامت بتفسير الأغانى وتفسير ألحانها بطريقة جديدة، بل وتضيف عليها ألحان ترتجلها، وجدير بالذكر أن اللهجة العربية المثقفة هو أول حظ بارز فى فن أم كلثوم الغنائى التى أقتحمت به مسارح القاهرة فالتقنية الغنائية لأم كلثوم كانت هى المدرسة التى تعلمت فيها مطربات ما بعد عصر منيرة المهدية ومدرسة العوالم والغوازى القديمة المندثرة، وحددت طريقة أم كلثوم فى الأداء أصول الغناء العربى فى لهجته الجديدة التى كانت فى الحقيقة إحياء للهجة العربية التى طمستها عصور التدهور القومى والإجتماعى والسياسى والفنى والفكرى.

- لقد ساهم صوت أم كلثوم فى الآتى :

أولا : ربط الصلة بين أصول الغناء العربى المتقن والغناء العربى فى العصر الحديث، عودة للروح العربية القومية للفن ورده الى أسلوبه الحضارى.

ثانيا : خلق أساليب التلحين المتطورة فى الغناء العربى تحديد مسار هذه الأساليب وتوسيع أفاقها.

ثالثاً : مساحته الخصبة ومقاماته المصقولة وعذوبته وجاذبيته أشعل مواهب الملحنين وأثار التنافس بينهم أكثر من نصف قرن.

رابعاً : حولت العامية الى لغة قلوب، لغة يتذوقها ويستطيع فهمها العالم العربى.

خامساً : اختلاط أبداعات الملحنين بأبداع أم كلثوم، فكانت بصوتها تشترك إشتراكا فعلياً فى خلق اللحن.

سادساً : تواجد عصرا حافلا بالمطربين والمطربات أمثال أسمهان ليلى مراد ورجاء عبده كارم محمود ومحمد عبد المطلب وفريد الأطرش ومحمد فوزى، فكانو كما يقول الناقد الفنى كمال النجمى "تنويعات على صوت أم كلثوم وعبد الوهاب"

حيث أن أداءهما بمثابة مدرسة متكاملة الأركان (تميز فى الصوت - مصداقية - إمكانياته وجاذبيته - قوة تعبير - إنضباط).

- توفت أم كلثوم فى ٣ فبراير عام ١٩٧٥م فى القاهرة.

- رياض السنباطى : (١٩٠٦-١٩٨١م)

ولد فى (فارسكور) محافظة الدقهلية فى ٣٠ نوفمبر ١٩٠٦م، توفى فى القاهرة ٩ سبتمبر عام ١٩٨١م، كان ابوه (صيتا) لبلدتهم، يغنى أعمال عبد الحى حلمى وسيد الصفتى.

تلقى رياض المبادىء الأولى لتعليمه الموسيقى على يد والده، وعلى يد الوشاحين فى المنصورة، حفظ التراث وتعلم النغم والايقاع، ثم غادر المنصورة الى القاهرة، حيث التحق

بمعهد الموسيقى العربية، كطالب ثم كمدرس لآلة العود التى برع فى العزف عليها حتى أصبح له أسلوب مميز عرف به.

التحق بعد ذلك كعازف على آلة العود فى تخت الموسيقار محمد عبد الوهاب وذلك اثناء تسجيل أغانى فيلم (الوردة البيضاء)، وفى عام ١٩٣٥م التقى بسيدة الغناء العربى (أم كلثوم) حيث غنت من ألحانه طقطوقة (على بلد المحبوب)

فى فيلم (وداد). وهكذا لمع رياض كعازف متميز لالة العود، وملحن مبدع، تميز صوته بنبرة خاصة جميلة رقيقة الأحساس. جعله يغنى فى فيلم (حبيب قلبى) امام المطربة هدى سلطان عام ١٩٥٤م. من تأليف الشاعر الغنائى حسين السيد، (على عودى أنام وأصحى)، (فاضل يومين) وديالوج (حبيب قلبى) مع هدى سلطان. وبجانب غنائه فى (السينما)، غنى أيضا فى الأذاعة أوبريت (محمد على) من ألحانه وأشعار بيرم التونسى، كما غنى قصيدته (لقاء) وأشواق وأشواق، وبعض الأغانى الدينية مثل (ربى سبحانك دوما) و (اله الكون) عام ١٩٥٤م. وفى عام ١٩٦٢، انتخب رئيسا لجمعية المؤلفين الملحنين بمصر، ثم عمل أستاذاً للنغم والأداء فى المعهد القومى للموسيقى (الكونسيرفاتوار) منذ عام ١٩٦٣م. وفى عام ١٩٧٧م حصل على الدكتوراه الفخرية، وفى نفس العام حصل على جائزة المجلس الدولى للموسيقى، التابع لهيئة اليونسكو مع أربعة موسيقين يمثلن معا قارات العالم الخمس.

- مؤلفاته : له رصيد من المؤلفات الموسيقية، نذكر منها (لونجا رياض - رقصة شنغهاى)، كما كان غزير الانتاج فى الحانه، حيث فتحت له أم كلثوم بصوتها بما يتميز به من إمكانيات، فرصة ذهبية لابداع ألحان فى مستوى هذا الصوت، فقد حرص السنباطى دائما أن يلبى حاجيات صوت أم كلثوم، محاولا الارتفاع الى الامكانيات الفنية الرفيعة لهذا الصوت العبقرى الجذاب.

وقد امتازت ألحان هذا الموسيقار بالحبكة وقوة البناء وتماسكه العضوى، فحافظ على الملامح الأساسية لتراثنا الموسيقى التقليدى مزودا اياه برصيد جمالى، بما أدخله من تجديد فى الانتقالات اللحنية التى برزت من خلال الأطار الموسيقى العربى التقليدى.

وقد جمع فى عزفه على آلة العود، بين أصالة المدرسة التقليدية، وطابعها الخاص، وبين المدرسة الحديثة من حيث المهارة وقوة التعبير، وبهذ أصبح من الرواد الالرواد الأوائل فى العزف على الآلة العريقة قد تحدث الموسيقار محمد عبد الوهاب، عن السنباطى، فقال : (السنباطى كملحن يعكس روحنا الشرقية فى ألحانه. فهو رصين الجملة، يجبر المستمع على احترام ما يقدمه، وفيه دائما الروح الدينية والرومانتيكية الحالمة، هما صفتان شرقيتان أصليتان فى موسيقانا، وهو كمطرب له نبرة جميلة تطرب أكثر من كثيرين من مطربينا)

كانت أول القصائد التى لحنها لأم كلثوم (سلو قلبى) شعر أمير الشعراء أحمد شوقى، فى الأربعينات.

اهتم بتلحين القصائد الدينية (نهج البردة) (الى عرفات الله) (الثلاثية المقدسة) (رباعيات الخيام)، فوضع خلالها ايقاعات الطرق الصوفية، التى إمتزجت مع التركيبات اللحنية لتخرج من صوت أم كلثوم لتستولى على قلب وعقل المستمع العربى بما فيها من رهبة ورصانة وأصالة وقوة فى التعبير.

- لحن السنباطى مجموعة كبيرة من القصائد، نذكر منها :

(قالو أحب القس سلامة) فى فيلم (سلامة)، (رباعيات الخيام) عام ١٩٥٢م، (ذكريات)، (انا لن أعود اليك) (ثورة الشك) عام ١٩٥٨ (أصون كرامتى) فى فيلم (فاطمة) آخر أفلام أم كلثوم.

كما لحن المونولوج (غلبت اصالح فى روحى) متأثرا بأسلوب زكريا احمد ومن الطقاطيق التى لحنها، نذكر : (افرح يا قلبى) (اروح لمين) (يا ظالمنى) لأم كلثوم

كما لحن للمكة الأغنية السينمائية ليلى مراد، مجموعة من الطقاطيق نذكر منها (مين(مين يشترى الورد منى) (اللى فى قلبه حاجة يسألنى) (يا حبيب الروح) (أحنا الاثنين). ولحن الديالوج مثل (لحن الوفاء) لعبد الحليم حافظ وشادية.

استخدم آلات جديدة على التخت التقليدى متأثرا بمحمد عبد الوهاب حيث استخدم (البيانو) فى قصيدة (أراك عصى الدمع) و (الأورج) من قصيدة (أقبل الليل).

- محمود الشريف : (١٩٠٨-١٩٩٠م)

ولد محمود الشريف بالأسكندرية عام ١٩٠٨م، لحن لثلاثة أجيال من المطربين والمطربات، ومن أشهر ألحانه (نشيد الله أكبر) عام ١٩٥٦م الذى كان النشيد الرسمى فى ليبيا ولفترة كان النشيد الرسمى فى العراق.

ومن أشهر ألحانه نذكر لحنه لعبد الحليم حافظ (يا سيدى أمرك) فى فيلم ليالى الحب، و (حلو وكداب) فى فيلم (موعد غرام).

من أبرز ألحانه لفايزة أحمد (قل يا عزول) لشادية (حبينا بعضنا) و(يا حسن يا خولى الجنينة) ولمحمد قنديل (ثلاث سلامات) و(سماح) ولكازم محمود (عينى بترف) و(على شط بحر الهوى) ولليلى مراد (أطلب عنيه) لمحمد عبد المطلب (بتسألنى بحبك ليه) و(رمضان جانا).

لحن الإسكتشات مثل إسكتش (إحنا الثلاثة) غناء (شادية - شكوكو - إسماعيل يس)، كما لحن مقطوعات موسيقية قليلة نذكر منها (ست الحسن).

تميزت ألحانه بالأصالة والمصداقية فى التعبير والمعاصرة أيضاً.

تأثر محمود الشريف بأسلوب صياغة الجملة اللحنية الكلاسيكية عند عبد الرحيم المسلوب، ومحمد عثمان كذلك أسلوب التعامل مع المقام، وأهتم بمخارج الحروف والألفاظ وركز على التلحين بطريقة الأحرف متأثرا بالشيخ أبو العلا محمد كما أهتم بألحان التراث الشعبى المصرى مع الطموح للتجديد متأثرا فى ذلك بسيد درويش، كما تأثر أيضا بمحمد عبد الوهاب من حيث الإهتمام بالتعبير عن مضمون الكلمة وتطوير الفرقة الموسيقية المصاحبة للغناء وإستخدام الإيقاعات الأوربية. وتنوعت اللازمات (ج = لازمة) الموسيقية عند محمود الشريف ما بين لازمة تمهيدية من نفس المقام تمهيدية للتحويل النغمى لازمة موصلة لربط الجملة الغنائية ولازمة نهائية ولازمة للإرتجال الحر الموزون، كما أجاد توظيف حروف المد فى التطريب ترتب على ذلك الربط بين الكلمة واللحن.

إستخدم محمود الشريف فى ألحانه المقامات الأساسية والمقامات المصورة حتى يتم التطابق بين ألحانه والمناطق الصوتية للمؤدى.

تأثر بليغ حمدى بأسلوب محمود الشريف وذلك فى أستخدامه لألحان التراث الشعبى، كما تأثر به كمال الطويل فى أسلوب التحويل النغمى خاصة فى جعل درجة الأساس Tonic للتحويل والتلوين النغمى صاغ محمود الشريف معظم ألحانه بالبساطة فى تركيب الجمل اللحنيةوإعطاء مساحات زمنية يستعرض فيها المؤدى إمكانياته الصوتية أثناء الغناء، وأعماله الفنية الفنية لمحمد عبد المطلب تبرز ذلك.

توفى فى ٢٩ يوليو عام ١٩٩٠ بالقاهرة.

- **محمد عبد الوهاب : (١٩١٠-١٩٩١)**

ولد محمد عبد الوهاب فى قرية بنى عياص - أبو كبير - شرقية عام ١٩١٠م، ثم أنتقل مع عائلته الى القاهرة فى حى الحسين (باب الشعرية) ليدخل الكتاب ويحفظ القرأن ويجوده ويرتله، ثم بدأ ينشد القصة النبوية ويشارك فى حلقات الذكر تأثر بالشيخ على محمود والشيخ محمد رفعت ظهر مع منيرة المهدية فى رواية (شهرزاد) كبديل لسيد درويش، كما مثل وغنى معها أوبريت (كليوباترا) عام ١٩٢٧م، حفظ التراث الغنائى القديم وأستوعبه وأختزنه فى الذاكرة سجل منه موشح (ملا الكاسات) محمد عثمان (أنا هويت) لسيد درويش.

- **تكوين عبد الوهاب الفكرى والثقافى :**

بجانب التكوين الفنى لمحمد عبد الوهاب من خلال تلاوة وتجويد القرأن الكريم وحلقات الذكر وسهرات المنشدين، كان مفتوح الذهن والقلب إستمد فكره وثقافته من أحمد شوقى والعقاد والمازنى وطه حسين، فكان صديقا للجميع مع أختلاف مذاهبهم الفكرية والادبية وكان الفن لديه احساس دائما بالمسئولية والإنضباط، فابتعد تماما عن كل ما (يتلف) حياته أو يلتهم نشاطه، أو يؤدى الى الشيخوخة فنية مبكرة، فلا إبداع بغير صحة فى الجسم تساعده على تحمل عبء هذا الإبداع وتساعد العقل على أن يعمل بصورة سليمة لم يكن عبد الوهاب الفنان يعيش فى أحد الأبراج العاجية وبالتالى فإنه لم ينفصل عن عالمة وعصره وفى جميع مراحل إنتاج عبد الوهاب الموسيقى كان مطلعا على ثقافات العالم الموسيقية ماضيها وحاضرها، فقد سبق عصره من خلال فكره وإطلاعه.

- أهم التطورات التى أضافها محمد عبد الوهاب :

(أ) لمسة غير شـرقية فى الغناء العربى منذ تلحينه لقصـيدة (يا جارة الوادى)، زادت الأغنية المصرية قوة فى التعبير.

(ب) كسر الشكل التـقليدى لتلحين القصيدة مـثل (الجندول) (الكرنك) (كليوباترا) فلحن أجزاء كبيرة من القصيدة على شكل مسترسل وتمرد على الشكل الايقاعى المستمر لها، كما تخير من أبياتها ما هو مناسب لتأدية الليالى والمواويل المحددة.

(ج) تمرد على الأداء التقلـيدى للغناء فتـخلص من الزركشة المبـالغ فيـها وأوقف ذلك على أداء القفلة المصرية التى هى ضرورة للغناء العربى.

(د) قدم الأغنية القصيرة فى السيـنما (إنسى الدنيا) (بلاش تبوسنى) ديالوج (حكيم عيون) (يادى النعيم) مع الايقاعات الراقصة.

(هـ) قدم الأغنية الحـديثة القابلة للمعالجة الهـارمونية والتى عزفها أورركسـترا بشكل غربى (أنا والعذاب وهواك)

(و) إضافة الكورال للغناء (القمح الليلة)

(ز) القصيـدة التعبيـرية (لا تكذبى)، وفيها يلقى الكلام بهـدف التعبير عـن معاينة أولا ثم تأتى جماليات الغناء فى الدور الثانى.

(ح) إضافة المقدمات الموسيقية الطويلة منذ تلحينة لأم كلثوم (إنت عمرى)

(ط) طور التخت من أربعة عازفين الى أوركسترا كبير.

(ك) إهتم بمظهر العازف فى شكله وسلوكه.

(ل) إرتقى عبد الـوهاب بمستوى الكلمة من خـلال أحمد شوقى ورامى وعلى مـحمود طه وغيرهم من كبار الشعراء.

(م) تعامل مع الأغنيـة من حيث معناهـا مستعـرضا المشاعـر والأحاسيس الإنسـانية ككل، والمفهوم والإحساس الذى تعبر عنه بالإضافة للتطريب.

مثل الموسيقار محمد عبد الوهاب بألحانه وغنائه، عصرا مزدهرا فى الموسيقى العربية، حفظ وغنى كل ألوان الغناء العربى، واستوعبها وحفظها فى ذاكرته،تفتح على العالم الأوربى ليستمع الى موسيقاه ويستوعبها، درس الموسيقى العربية على يد شيوخها، ودرس العلوم الموسيقية الأوربية، (الهارمونى والكونترابوينت) على يد أساتذتها فى مصر، هذا الى جانب حفظه وترتيله وتجويده للقرأن الكريم، ودراسته للأدب والشعر على يد رواد هذا الفن فى مصر.

هكذا اكتسب الموسيقار محمد عبد الوهاب رصيدا فنيا وثقافيا متنوعا شاملا لكل جوانب الفن والأدب، جعله ظاهرة غنائية وموسيقية، جمعت بين الآصالة والمعاصرة، ليصبح هرما شامخا ونهرا خالدا ومدرسة كبرى للموسيقى والغناء.

ان محمد عبد الوهاب وقومياته التى تعتبر سجلا فنيا حقيقيا لتاريخ مصر الوطنى منذ عام ١٩٢٣م، وأعماله الفنية التى لا حصر لها، والتى جمعت فى مضمونها وشكلها بين الأصالة والمعاصرة، هو الذى انتقل بالغناء من مستوى (أرخى الستارة) الى مستوى (الليل لما خلى). اهتم بمظهر العازف والمطرب، وضع التقاليد الجادة للاستماع، والتى جعلت من فن الموسيقى العربية فنا محترماً اعتمد فن الموسيقى لديه على عنصرين، هما :

(أ) الخاطر (الشرارة الأولى لإنطلاق العمل الفنى).

(ب) الصناعة (دور العقل والخبرة والتجربة والجهد المتواصل، والصبر والعلم والتخطيط).

فالفن عند الموسيقار محمد عبد الوهاب : "متعة لا تنتظر، وانتظار ما لا ينتظر".

لقد انطلق من خلال البيئة، فتعددت منابع فكرة الموسيقى، حيث الموروث الشعبى والتقليدى، ثم عايش ألحان عصره، مع تكوينا فكريا أدبيا متفتحا، انطلق ليحقق التطور لموسيقانا العربية من خلال المحافظة على مواطن الاصالة فيها، ليعيش العرب عصراً ذهبياً للموسيقى العربية جمع بين الآصالة والمعاصرة، والموهبة والعلم، هو عصر محمد عبد الوهاب.

محمد عبد الوهاب دخل (الكتاب) فحفظ القرآن الكريم وجوده، وبجانب الدراسة الصباحية كان يعمل بعد الظهر فى حانوت (تارزى)، وفى المساء يغنى ألحان الشيخ سلامة حجازى بين فصول المسرحيات، مع فرقة فوزى الجزايرلى فى مسرح (دار السلام) فى حى الحسين، وقد اختار عبد الوهاب لنفسه اسم (محمد البغدادى) حتى لا تعرف أسرته أنه يغنى، حيث أن والده كان مؤذنا لمسجد الإمام (الشعرانى) وشقيقه الأكبر الشيخ حسن طالبا بالأزهر الشريف، ولكن لمعان عبد الوهاب بصوته الجميل، جعل أسرته تعرف، فمنعوه من ممارسة الغناء، فهرب ليغنى مع (سيرك) متجول ولكن صحته لم تتحمل فعاد الى منزله، ولكنه كان ينشد القصة النبوية، ويشارك فى حلقات الذكر، يستمع الى كبار المقرئين فى المساجد. أمثال الشيخ على محمود والشيخ محمد رفعت كما كان يتردد على (المآتم) ليستمع إلى بكاء النائحات والندابات المحترفات (التعديد) وفى عام ١٩٢١م عمل كبديل لسيد درويش فى أوبريت (شهرزاد)، وفى عام ١٩٣٧م ظهر مع منيرة المهدية فى أوبرا (كليوباترا). كانت أول تسجيلاته على الاسطوانات، قصيدة (اتيت فالقيتها ساهرة) من ألحان سلامة حجازى الذى غنى له محمد عبد الوهاب ايضا على اسطوانة وغنى من ألحان عثمان موشح (ملا الكاسات) ومن ألحان سيد درويش دور (أنا هويت).

- عصر ما قبل عبد الوهاب :

لقد تربع المغنى صالح عبد الحى من بعد عبده الحامولى ومحمد عثمان وعبد اللطيف البنا على عرش الغناء، وكان صاحب صوت جهير، ومساحة شاسعة من الدرجات الصوتية، يمثل مدرسة فى طريقها إلى الزوال، لا يستعمل مكبرات الصوت التى بدأت تظهر حيث كان له فى قوة صوته وارتفاعه ما يغنيه عنها.

ثم جاء محمد عبد الوهاب يمثل إتجاها جديدا بشبابه وفنه وعلمه وبصوته الخفيض الممتلىءالعريض، ويتمكن أسلوبه فى الأداء. فبعد أن كان صالح عبد الحى فى (الصوان)

أو (الشادر) الفسيح دون إستعانة بمكبرات الصوت، أقبل عبد الوهاب ليغنى على المسرح المحدود الأركان بالإستعانة بها. وكان مؤيدوا صالح ومستمعيه يعيبون على عبد الوهاب رقة صوته وضيق مساحته، ولم يتنبأ أحد بأن هذا فاتحة أسلوب جديد فى أساليب الغناء وتقنينه وأن عبد الوهاب، إنما كان يمثل المعاصرة للوسائل الحديثة فى نقل الصوت وتكبيره وتضخيمه بالمكبرات الصوتية.

وبالرجوع فترة إلى ما قبل عصر محمد عبد الوهاب، نلاحظ أنه من بعد وفاة سيد درويش بدأت موسيقى وغناء التخت العربى التقليدى تأخذ صورة لا تحسد عليها حيث كان شارع عماد الدين هو المختص فى شئون الطرب والموسيقى.لقد تميزت هذه الفترة، أى ما بين وفاة سيد درويش وعصر محمد عبد الوهاب بكلمات الأغانى الخليعة والألفاظ الخارجة، وإنحدر مستوى الكلمة فأنتشر ذكر الخمور والمخدرات فى نصوص الأغانى.. كما شاعت بعض العبارات أمثال كلمة (أفندى) فى الأغنية، وظهر التخت العربى التقليدى فى صورة غير كاملة التكوين غالبا ما يتكون من ثلاثة أعضاء : عازف العود وعازف القانون ومغن يرتدى جلبابا أما العازفون فيرتدون مجموعة أزياء غربية غير متناسقة، وكان المطرب ينفصل تماما فى غنائه عن المجموعة التى تعمل معه، لهذا كانت الجماهير لا تعرف إلا المغنى، فالعازفون ليسوا إلا تابعين لصوت كما كانت الموسيقى الالية مجرد لمسات بسيطة ضمن أعمال التخت الغنائية ليست من الأهمية بمكان. فحينما كانت تؤدى بعض الأعمال الموسيقية الالية، مثل السماعى والبشرف والتقاسيم، كان ذلك بغرض خدمة المطرب فتهيء له نفسية المستمع كما تمهد له جو النغمة التى سيؤدى فيها الوصلة.

خرج عبد الوهاب عن تقاليد التكوين الفنى المتبع للقصيدة بايقاعها الرباعى (الوحدة الكبيرة) وذلك فى لحن قصيدة (جفنه علم الغزل) فى الثلاثنيات فلحنها على إيقاع رقصة أوربية، (الرومبا).

وفى عام ١٩٣٥م بدأ إهتمامه بالموسيقى الآلية فقام بتأليف موسيقى (فانتازى نهاوند)، وأعقبها بقطع موسيقية أخرى، كان من نصيبـها الشعبية الكبيرة، رددتها الجماهير، كالأغانى تماماً.. ومن هذه المقطوعات نذكر :

- موسيقى (حبى) - موسيقى (ألف ليلة)

وكان بذلك العمل له فـضل كبير فى غرس اللبنة الأولى للموسـيقى الالية التى أنارت الطريق للموسيقـيين العرب فى الإهتمام بالموسيقى العـربية الآلية، وإيجاد كيانا مسـتقلا لها تمام عن الصيغ الغنائية.

ومما لا شك فيه أن لظهور السينما والإذاعة أثر كبير، فى التطور بموسيقى عبد الوهاب، وبالتالى فى تطور موسـيقى وغناء التخت العربى التقليـدى، فبعد أن كنا نستـمع إلى أغانيه المسـجلة على إسطوانات قـبل ظهـور السـينمـا والإذاعة الـتى تعتـمـد على القـانون والرق والكمان فى أغـلب الأحيان... ونسـمع فيهـا بعض أصوات المنشـدين و(المطيبـاتية)، الذين يصيحون فى أثناد التسجيل ببعض العبارات المشهورة مثل (الله يا سى محمد) أصبحنا الآن نستمع إلى تسـجيلات يشترك فى أدائها أوركسـترا كبير مكون من حوالى سـبعين أو ثمانين عازفا بالأضافة إلى الأعداد الكبيرة للكورس الغنائى من الرجال والنساء.

وقد برز المفهوم الجديد للكورس واضحا فى أغنية (القمح الليلة).

من فيلم (لسـت ملاكا)،فنجـد أن الكورس يؤدى دورا فى التركيب الفـنى للاغنية. وليس مجرد أصوات تعيد ترديد ما ينشده المطرب.. كذلك أستخدم تعدد التصويت فى دور (أحب أشوفك كل يوم).

أما عـن أسلوبه فى التلحين، فيـعد من أقـدر الملحنين، حـيث يجيـد إنتقـاء اللحن مع مناسبته للصـوت بدقة تامة، فيعطـى كل صوت المنطقة الصـوتيـة التى تلائمه ليظهر أحسـن ما فى نبراته، ويمكنه من الأداء بدون ارهاق ولا إفتعال.

أستمر عبد الوهاب فى إستخدامه الجزئى للآلات الموسيقية الجديدةعلى التخت العربى التقليدى، فنرى مثلا :

- الجيتار فى أغنية (أنس الدنيا وريح بالك)من فيلم (رصاصة فى القلب
- الجيتار الكهربى لأول مرة فى فرقةأم كلثوم فى لحن عبد الوهاب (أنت عمرى).
- الماندولين فى لحن (عاشق الروح)من فيلم (غزل البنات).
- البيانو فى قصيدة (الحب والجمال) من فيلم (يوم سعيد).
- الأبوا فى أوبريت (مجنون ليلى) من فيلم (يوم سعيد).
- الأكورديون فى منولوج(مريت على بيت الحبيب) ١٩٣٠م بالأضافة إلى إستخدامه لمعظم آلات النفخ بأنواعها المختلفة فى الكثير من أناشيده الوطنية. ولم يكن لمقطوعات محمد عبد الوهاب الموسيقية، التى ألفها للتخت المدعم ببعض آلات الأوركسترا، وبعض آلات الجاز، صيغة فنية معروفة، ولكنها كانت دائماً غنية بالإيقاعات، حافلة بالمحاولات الجديدة، لإستخدام المقامات العربية إستخداما غير مطروق لمؤلفى السماعات والبشارف القديمة، وكانت هذه المحاولات الموسيقية الجديدة، بمثابة أسلوب جديد لكثيرون ممن يتطلعون إلى تجديد وتطوير الموسيقى العربية مثل عطية شرارة وعلى فراج وأحمد فؤاد حسن.

ولم يكتف محمد عبد الوهاب بهذه المقطوعات الموسيقية التى لا تحكمها القوالب الآلية التقليدية، بل كتب لأغانيه مقدمات موسيقية طويلة نسبيا وأكثرتعقيدا إذا ما قيست بالمقدمات الموسيقية القصيرة الساذجة التى كانت تعهد للأغانى القديمة.

وعبد الوهاب حين تحرر من قوالب الموسيقى العربية. لم يشأ أن يتقيد بقوالب الموسيقى الأوربية أيضا، لذاجاءت مؤلفاته حرة لا تنتمى لصيغة محددة.

وقد تميزت موسيقى عبد الوهاب بالتالى :

- المزاوجة بين النغمة والإيقاع.

- الإستخدام الجرئ للمقامات العربية والإيقاعات العربية من خلال آلات موسيقية كانت تستخدم أصلا فى الأوركسترا أو فى الجاز.

- محمد عبد الوهاب وتلحين قالب الدور :

لحن عبد الوهاب ستة أدوار، لكل منها مقدمة موسيقية مميزة، هى (أحب أشوفك كل يوم) (القلب ياما إنتظر) (حبيب القلب) (شوف الفؤاد) (لو كان فؤادك يصفالى) (عشقت روحك) إستخدم فى دور (أحب أشوفك كل يوم)تعدد التصويت لأول مرة فأثرى بتجديد ة المستمر هذا القالب الأصيل، كذلك أستخدم أوزانا غير مألوفة وتنوعات نغمية جديدة فى العمل الواحد.

- محمد عبد الوهاب والموال :

أجاد محمد عبد الوهاب أداء الموال، ومن مواويله ذات الحبكة الفنية نذكر موال (فى البحر لو فتكم) نظم سعيد عبده، وموال (كل اللى حب أنتصف) نظم أحمد رامى، وموال (سبع سواقى) التى غناه فى مستهل الثلاثينات، كما أهتم بالإستعراض الصوتى من خلال الألحان، فنذكر فى قصيدة (الجندول) وفى(الكرنك) (أنا هيمان) وفى (كل ده كان ليه) أيضا....الخ.

- محمد عبد الوهاب والقصيدة الغنائية :

أهتم عبد الوهاب بتلحين القصيدة وغنائها، ليسبق رياض السنباطى فى تذليل العقبات التى كانت تحول دون تطوير القصيدة، ولم يلغى المقدمة التقليدية مباشرة،بل تدرج فى عملية التطوير مستفيدا فى البداية من خبرة ابو العلا محمد فى هذا المجال، ثم خرج عنها فى

حدود ضيقة عندما لحن قصيدة (خدعوها بقولهم حسناء) من شعر شوقى، التى كانت المقدمة الموسيقية اساسية فيها ثم قصيدة (جارة الوادى) لشوقى ايضا، فعدل فى المقدمة الموسيقية واستخدم (اللازمات) بين شطرى البيت الواحد، كان ذلك عام ١٩٢٨م.

ثم استخدم آلة (البيانو) لأول مرة قصيدة (الصبا والجمال) التى غناها فى فيلم (يوم سعيد)، ثم خطى خطوة متقدمة فى هذا المجال عندما لحن (الكرنك) عام ١٩٤٣م، كذلك قصيدتى (الخطايا) و (النهر الخالد) فى بداية الستينيات، ويتبع بعده خطوات يزداد فيها تقدما بتلحينة لسيدة الغناء قصيدتى (هذه ليلتى) لجورج جرداق، و (غداً ألقاك) للهادى آدم، ومن قبل نذكر أنه خاض تجربة جديدة فى تلحين القصيدة، حيث توجى البساطة فى التركيب اللحنى والأداء فى صياغة لحن (مضناك جفاه مرقده) التى كتب اشعارها احمد شوقى.

كما لحن ايضا الشعر الغنائى الحديث، ونذكر من ذلك (اصبح عندى الآن بندقية) لنزار قبانى غناء أم كلثوم، و (لا تكذبى) من شعر كامل الشناوى غناء نجاه وعبد الحليم وغناها ايضا عبد الوهاب مسجلة بالعود، و (أيظن) التى سجلها أيضا بصوته، وغناها عبد الحليم ونجاة.

كما لحن عبد الوهاب (الأوبريت)، (مجنون ليلى) فى فيلم (يوم سعيد) وغناه مع اسمهان.

- عبد الوهاب وتلحين (المونولوج) :

لحن محمد عبد الوهاب المونولوج وأجاد صياغته اللحنية، ومن أمثلة ما لحن نذكر (بلبل حيران) و (عندما يأتى المساء) و (فى الليل لما خلى) من نظم شوقى، و(يا ترى يا نسمة) من نظم احمد عبد المجيد و(مريت على بيت الحبايب) و(أهون عليك).

- عبد الوهاب وتلحين (الديالوج) :

لحن محمد عبد الوهاب وغنى الديالوج مع نجاة على فى فيلم (دموع الحب) ما أحلى الحبيب بين المية - صعبت عليك) ومع ليلى مراد فى فيلم (يحيا الحب) ونور الهدى فى (لست ملاكا) وراقية ابراهيم فى (رصاصة فى القلب) (حكيم عيون).

- عبد الوهاب وتلحين الطقطوقة :

ولمحمد عبد الوهاب باع طويل فى تلحين الطقطوقة فى مختلف مراحلها فمن ألحانه لها، نذكر : (مين عذبك) (حسدونى وباين فى عينيهم) (لما انت ناوى تغيب على طول) (محلاها عيشة الفلاح) (يا وابور قوللى) (ياللى زرعتوا البرتقال) (هليت يا ربيع).... الخ

- الأغنية السينمائية :

اهتم عبد الوهاب بالسينما (الفيلم الغنائى) فغنى قصيدة (جفنه علم الغزل) على ايقاع الرومبا فى فيلم الوردة البيضاء، وقصيدة (سهرت منه الليالى) على ايقاع التانجو فى فيلم (دموع الحب)... الخ فى افلامه ادخل الايقاعات الغربية الراقصة، وعدل التخت لفرقة موسيقية وإحياء الديالوج والارتقاء بمستواه الفنى.

- محمد عبد الوهاب والتأليف الآلى :

اهتم محمد عبد الوهاب بالموسيقى العربية الآلية، فلحن فى أوائل الثلاثينيات، ثلاثة سماعيات، استخدمها كلها فى فيلم (الوردة البيضاء).

ثم صاغ العديد من المقطوعات الموسيقية التى استمتع بها الناس كالأغانى تماماً، كما اهتم بالمقدمات الموسيقية الطويلة واللازمات.

وهكذا تخلص محمد عبد الوهاب منذ منتصف الثلاثينات من التلحين فى القوالب الآلية التقليدية مثل السماعى، بتأليفه لأول مقطوعة موسيقية متحررة فى فيلم الوردة البيضاء وهى (فانتازى نهاوند)، ثم صاغ من بعد ذلك مجموعة من القطع الموسيقية صاغ على منوالها العديد من الموسيقين العرب، اعتمدت هذه القطع على الحرية فى القالب والتركيب اللحنى والتعبير.

المراحل الفنية للموسيقار محمد عبد الوهاب :

- المرحلة الأولى : مرحلة التقليد والمحاكاة :

وفيها لحن بعض الأعمال على منوال سلامة حجازى وسيد درويش وكانت هذه المرحلة بمثابة فترة تكوين ودراسة عميقة للموسيقى العربية، (مقامات وأوزانها) وألوانها الغنائية، من خلالها صموده أمام اعلام الغناء الذين اشتهروا قبله مثل أمين حسنين وصالح عبد الحى وغيرهما... غنى بدون ميكرفون مثلهما حتى عام ١٩٤٠م.

- المرحلة الثانية :

وبدأت فى عام ١٩٢٨م عندما لحن قصيدة (جارة الوادى) شعر احمد شوقى، وغيرها من القصائد والطقاطيق، كان صوته فى هذه المرحلة فى أوج نضارته وحيويته وقوته، اهتم كثيرا بالأرتجالات والاستعراضات الصوتية حتى أنفرد بطريقة خاصة فى الغناء لم يتخلى فيها عن النهايات الجماهيرية ولكنه اهتم بجانبها بالصوت الانسانى كأساس بالأضافة الى الاحساس الفنى وحسن التعبير ورهافة الأداء، كما اعتمد على الامكانيات الصوتية وصياغة تركيبات لحنية جديدة مع الاهتمام بظهور وابراز شخصية الملحن.

- المرحلة الثالثة :

بدأت عندما لحن مونولوج (فى الليل لما خلى) شعر شوقى، برز فى هذه المرحلة اهتمامه بالغناء الحر، الألقاء الغنائى دون استخدام الإيقاع المصاحب فى المقدمة، مع العناية والتركيز لتصوير المعانى والمضمون.

كما استخدم آلات جديدة لأول مرة، هى الشيللو - والكونتراباص الى جانب (المثلث والكاستنيت) وتوظيفهما لخدمة اللحن والأداء العربى، كما اهتم باستخدام الألوان المختلفة للتعبير (اللين - البطء - الضعف... الخ).

- المرحلة الرابعة :

(الثلاثينات والأربعينات) مرحلة السينما أفلام (الوردة البيضاء - دموع الحب - يحيا الحب)، اهتم فيها بالأغانى القصيرة والبساطة مع الأختصار فى الأستعراض الصوتى.

أفلام (يوم سعيد - ممنوع الحب - رصاصة فى القلب - لست ملاكا)، قام فيها بوضع ألحان بسيطة دارجة للأغانى وخلصها من التعقيدات الصوتية المعروفة لدى المطربين الأوائل الذين سبقوه فى مطلع هذا القرن، فوصل بالأغنية الى البساطة التى تمكنت بها الجماهير ترديدها بسهولة، كما أستخدم الايقاعات الراقصة كالرومبا والتانجو.

- المرحلة الخامسة : (تطوير ه للقصيدة الغنائية)

بدأ بالجندوال والكرنك وكليوباترا، ثم أوبريت مجنون ليلى، وفى هذه المرحلة أنتقل عبد الوهاب مرة واحدة من تلحين الأحرف والكلمات (الطريقة التقليدية) فى التلحين، الى تلحين الجمل الكلامية (الزجلية أو الشعرية) أو صدر البيت أو عجزه مرة واحدة.

وفى هذه الفترة نقل عبد الوهاب الغناء من العرض الصوتى البدائى المعقد للأحرف والكلمات، الى عرض غنائى للشعر، يشترك فى المعنى مع الموسيقى فى التعبير عن المضمون الشعرى وهكذا لم تعد وظيفة الفرقة الموسيقية مجرد سندا للمغنى. بل أصبحت أساسية فى طريقة استخدامها وبمقدار فهم الملحن للمضمون الشعرى، تأتى الموسيقى مطابقة لمعانى الشعر ومضامينة الفكرية، وهكذا طور محمد عبد الوهاب فن الغناء الكلاسيكى العربى حيث جعل الغناء بموسيقاه يؤدى وظيفته الأساسية فى خدمة الشعر وتفسيرة وترجمة معانية.

- المرحلة السادسة : (الشعر الغنائى الحديث)

وفيها كان تركيزة الاساسى على التعبير عن الكلمة وإبراز المضمون، ومن امثلة ذلك (ايظن) و (لاتكذبى).

- المرحلة السابعة : (الحانة لام كلثوم)

وفيها عودة للتطريب مع الاهتمام بالتعبير وصياغة الألحان الخفيفة ذات الايقاعات الراقصة، رابداع نهايات جماهيرية تختلف عن نهايات السنباطى لأغانى أم كلثوم.

- محمد عبد المطلب : (١٩١٠ - ١٩٨٠م)

ولد محمد عبد المطلب فى شبراخيت فى محافظة البحيرة عام ١٩١٠م، إلتحق بالكتاب وإتجه للغناء، فأرسله أهله إلى أخيه الأكبر الذى يقيم فى القاهرة.

عمل مذهبجيا فى فرقة داود حسنى الذى درب صوته، ثم غنى فى كازينو بديعة مصابنى فى أواسط الثلاثينات مع فريد الأطرش وإبراهيم حمودة، وأثبت تواجده كمطرب لفت نظر العمد وأثرياء الأرياف اللذين فضلوا سماع مواويله إنضم بعد ذلك كمذهبجى فى تخت محمد عبد الوهاب.

بدأ عبد اللطيف يسجل بصوته إسطوانات وكانت منها إسطوانة (بتسألنى بحبك ليه) لحنها له محمود الشريف عام ١٩٣٢م، ثم لحن له بعد ذلك (ودع هواك) و (يابو العيون السود) و (أنا مالى)، كما لحن عبد الوهاب فى فيلم من إنتاجه (تاكسى حنطور) أربع أغانى. كانت أشهرهما (فايت وعنيه) و (يا نايمة الليل وأنا صاحى)، كما لحن السنباطى (شفت حبيبى)، ولحن له عبد الرؤوف عيسى (يا حاسدين الناس) ولحن له سيد مكاوى (أسأل مرة عليه) ولحن له محمد فوزى (ساكن فى حى السيدة) ويعتبر محمد عبد المطلب ملكاً للموال الشعبى فصوته عريضاً قوياً جهورياً متسع المساحة متعدد المقامات، طويل

النفس، يستند إلى موهبته فى الأداء، قوى النبرات، أجاد غناء الموال وأطرب المستمعين، أبرز ماغناه (الموال الأعرج) وهو الموال المنظوم من خمس قواف متقابلة بينهما جناس لفظى تام إلا قافية واحدة منها لا تدخل فى الجناس ولعل هذا هو السبب فى تسميته بالموال (الأعرج) لأن له ساقاً ناقصة.

- مراحل المدرسة الغنائية لمحمد عبد المطلب :

(أ) مرحلة التخت : تعلم فيها الأسلوب الغنائى العربى التقليدى على أيدى داود حسنى ومحمد عبد الوهاب وعبد اللطيف البنا .

(ب) مرحلة المسرح الغنائى : بدأ يكتسب خبرة المسرح الغنائى فى أواخر الثلاثينيات من خلال عمله فى صالة بديعة مصابنى ، لحن فى هذه الفترة محمود الشريف وبدأ يغنى ألحانه من خلال ميكروفون الإذاعة وأصبح له شعبية بفضل ما كان يرتجل من مواويل وليالى.

(ج) - مرحلة السينما : ظهرت أفلامه الأربعة وأستطاع أن يدخل بفن الموال للجمهور العريض الذى كان يقبل على السينما .

(د) الألحان الحديثة : غنى فيها الألحان ذات الإيقاع السريع ، وبعد فترة قصيرة رجع إلى أسلوبه التقليدى الذى أرسى قواعده على مدى (٤٠) عاما .

ومحمد عبد المطلب كان صادقا فى تعبيراته ، سخر إمكانيات صوته وخياله فى توصيل المعنى الباطن للنص وفى تحقيق الهدف من عباراته وفى تجديد مرات الأداء والعرض بوسيلة من رؤياه الخاصة، كان أسلوبه إلقاء الشطرات القصيرة خلال حركة وسياق النغم وداخل عملية تكثيف شعورى يتصاعد نحو ذروة قمة درامية تقع عند آخر كل لفظ فى كل بيت رابع من الموال ثم يلجأ إلى الرجوع التنازلى إلى قرار المبتدأ .

توفى فى ٢٢ أغسطس عام ١٩٨٠م .

- عبد الغنى السيد : (١٩١٢ - ١٩٦٢م)

نشأ أسرة متـواضعة عمل فى صباه فى دهان الموبيليا (الاوسـتر)، واظب على مجالس الطرب التى كـان يغنى فيـها زكى مـراد وصالح عـبد الحى وعـبد اللـطيف البنا، تعلم على ابراهيم شفيق أدوار الحـامولى ومحمد عـثمان ثم بدأ يحترف الغناء نظرا لجـمال صوته ولمع اسمه وهو فى العشرين من عمره، وإشتهر كنجم للغناء وهو فى الثلاثينات، فكان من أوائل المطربين الذين حملت أمواج الأيثر أصواتهم منذ إنشاء الإذاعة اللاسلكية عام ١٩٣٤م.

مـعظم الألحـان التى اداهـا عبـد الغنى السيـد فى الثـلاثينات مـن ألحـان السنبـاطى والقصبجى، إلى أن بدأ يلحن له محمود الشريف فانطلقا معا بلحن(ولا يا ولا) لتبدأ مرحلة جديدة فى حياة عبد الغنى السيد، ومازال هذا اللحن يؤدى حتى اليوم تميز صوت عبد الغنى السيـد بالعذوبة وتعدد الطبقـات والاحساس الجـارف مما جعله من المتميـزين فى أداء ألحان المسرح الغنائى.

لحن له محمد عبد الوهاب، وكمال الطـويل ؛ ومحمد الموجى ؛ اخر أغانيه فى الاذاعة (يالى بعادك طال) لحن محمود الشريف وله لحن واحـد فقط للتليفزيون وهو (أنا متنسيش) لحن بليغ حمدى وكلمات عبد الوهاب محمد.

له ستة أفلام غنائية ؛ كما شارك فى الغناء فى بعض الافلام.

توفى ١٠ ديسمبر عام ١٩٦٢ أثر أزمة قلبية حادة.

- إسماعيل يس : (١٩١٢-١٩٧٢)

ولد إسماعـيل يس فى السويس فى ١٥ سبتـمبر عام ١٩١٢م تركهـا فى العشرينات وذهب إلى القاهرة بهدف ان يصبح مطربا فكان صوتة مكتـمل النبرات واسع المساحة قادرا على الأداء ولكن سخـر منة الجمهـور نظراً لشكله فبـدأ يقراء القرآن والذكـر، ثم إتجة لغناء

المونولوج الانتقادى فنجح والتفت حولة الجمهور لخفة ظله،حمل اسماعيل يس المنولوج إلى السينما والمسرح فكان نجما للمسرح والسينما فى الخمسينات والستينيات وله (٤٥٠) فيلما سينمائيا غنى ألف مونولوج ولحن له عبد الوهاب بعضها وأشهرهم (البوسطة) وكون فرقتة المسرحبة عام ١٩٥٤م دام نشاطها (١٢) عام حيث توقف نشاطها عام ١٩٦٦ وتوفى فى القاهرة.

- فريد الاطرش : (١٩١٥- ١٩٧٤)

هوفريد بن الاطرش من عائلة الاطرش أبرز زعماء جبل الدروز ولد فى مدينة السويداء عام (١٩١٥)مركز محافظة جبل العرب جاء الى مصر عام (١٩٢٥) مع والدتة علياء المنذر واخية وأختة امال (اسمهان) أيام نشوب الحرب الفرنسية على سوريا بعد ان مكسوا فى لبنان عامين.

قامت العائلة فى السكاكينى بحى القاهرة تحت رعاية الوالدة التى احترفت الغناء فى الحفلات العامة والخاصة حتى توفر لقمة العيش لعائلتها فكانت تغنى فيي ملاهى روض الفرج.

- التكوين الفنى لفريد الاطرش

أولا: (أ) بصمات طفولتة : حيث ولادتة في جبل الدروز فاستمع الحداء البدوى على نقرات الطبول ورعشات الدفوف.

(ب) ذهابه الى تركيا مع أبيه حين يعمل كحاكم قضاء لمدة اربع سنوات فى الأناضول فحفظت ذاكرته الألوان الموسيقية التركية الشعبية منها التقليدية.

(ج) ذهابة الى بيروت قبل قدومة فقضى طرفا من طفولتة حيث اختزنت ذاكرتة ما استمعت إليه من ميجاناً وعتاباً.

ثانياً : والدته الفـنانة التى تعلم عليها مـباءئ العزف على الـة العود وحفظ منهـا العديد من الالحان الغنائيـة الشاميـة والمصرية حيث كـان يرافقهـا فى الحفلات التى كـانت تقوم باحيائها.

ثالثاً : **المطرب محمد العربى** : لقد تأثر فـريد كثيرا بالمطرب مـحمد العربى الذى كـان يجيد أداد الموال حتى إنة اقتبس منه اسلوب أداء الموال والكثير من الجمل اللحنية بل اقتبس بعض الحان كاملة مثل لحن أغنيـة (دقوا المزاهر) وكان أ سلوب أداء الموال الذى اتبعة فريد الاطرش فى معظم اغانية من اهم عوامل النجاح كمطرب لمااتسم هذا النوع من الغناء من اصالة شعبية .

رابعاً : **الترانيم الكنائسية** : وقد تعلمـها وأداها صبيا فى مـدرسة الخرنفش ومـدرسة الروم الكاثوليك التي أنضم إلى فرقة المرتلين التى تقوم بأداد التراتيل الكنائسية التى تركت بصماتها علي صوته حيث الرنة الحزينة المبللة بالدموع.

خامسا : **الغناء فى الصالات الليلية** : اشتغل فريد الأطرش مع أخته أسمهان بالغناء فى صالة مارى منصور بشارع عماد الدين بالقاهرة عام ١٩٢٩ م. ثم كعازف عود عند (بديعة مصابنى) والغنـاء مع المجموعة الصوتيـة والمشاركة فى تمثيل (الإسكتـشات) الغنائية الفكاهيـة التـى إقـتـربت شكلهـا من الأوبريت وعند (بـديعـة) كـان يشـاهد الفـرق الإستعراضية الأجنبـيةكان كل ذلك بمثابة مدرسة اكتسب منها الخبـرة التى أهلته فيما بعـد لإنتاج اكـبر قدر مـن الأفلام الإستـعراضـية التى ذاع صـيتـها وكـانت من أهم اسـباب نجاحة.

المراحل الفنية لابداعات فريد الاطرش :

- المرحلة الاولى : بداية الانطلاقة الفنية :

بدأ يغنى وهو طفل صغير بقاعات الاحتفالات الكبرى في جامعة القاهرة لجمع التبرعات للثوار الدروز والسورين ضد الاحتلال الفرنسى فكان نجاحة بمثابة جواز سفر مرور احترف بواسطتة الغناء عن ٠(بديعة مصابنى)ودخل به معهد فؤاء للموسيقى وفي هذة المرحلة عمل كعازف عود مع المطرب ابراهيم حمودة فى الافراح بعد أن أجاد العزف بتتلمذه على يد الموسيقار رياض السنباطى الذى لقنة تقنيات العزف وأسراره فى معهد فؤاد.

وقد أنقذ العود فريد فى كثير من المواقف الحرجة كان يسافر لاحياء حفل الغنائى فى بلد ما وتتأخر الفرقة المصاحبة فيضطر للغناء علي العود فقط ولولا مهارة عزفة وجمال اسلوبة فى الاداء لكان الالغاء مصير الحفل.

وفى هذه المرحلة أيضا بدآت المحطات الاذاعية الاهلية تبث لة بعض الاغاني مثل أغنية (يا ريتنى طير لاطير حواليك) لحنها يحيى اللبابيدى الفلسطينى الجنسية والذى كان من فرسان الاغنية الساحرة وعازف على آلة البيانو جاء الى القاهرة بدعوة من بديعة مصابنى)للعمل في فرقتها لمدة شهرين وكان يؤدى هذه الأغنية مطرب لبنانى ومسجلة على اسطوانات ولكن ممنوعة من التداول فى مصر بسبب احتوائها عفى مقطع غنائى مكشوف إستأذن فريد من (اللبابيدى)وغناه بعد حذف المقطع الخليع وسجلها على إسطوانة فكانت أول أغنية خاصة بة غناها فى فرقة بديعة ولفت إليه الأنظار كمطرب.

التحق بعد ذلك بالإذاعة الحكومية بعد إنشائها قدمه الموسيقار مدحت عاصم المدير الفنى للإذاعة فى ذلك الوقت (عام١٩٣٤م) قدمه كعازف منفرد على العود ثم كمطرب

بعـد ان لحن الة تانجو (كـرهت حـبك)كلمات عـبـد العزيز سـلام وتانجـو (ميـمى)من لحنة وكلماتة وروميا (من يوم ماحبك فؤادى) و(ماقدرش) من الحانة وكلماته ايضا.

ومن هذه التجـربة التى استفـاد منها كثيـرا من خبرة مدحـت عاصم وتمكنه من العلوم الموسيقية بدأ فريد يلحن لنفسة من كلمات صديقه •يوسف بدروس ومن هذة الاغانى نذكر (بحب من غير امل) و(افوت عليك بعد نصف الليل).

- المرحلة الثانية : الاوبريت الغنائى :

وانطلقت بفيلم •انتـصار الشباب) عام ١٩٣٩م مع اخته اسمهان قـد دعمت الحان هذا الفـيلم فـريد كـمطرب وملحن، مـزج فريد فـى الحان هذا الفـيلم بن الايقـاع البـدوى والشعبى ومـوسسيقى الفولكلـور الأســـبانى ومن اهم الاوبريتات الغنائية التى قـدمها من خلال السينما :

- أوبريت (بساط الريح) من فيلم(اخر كذ بة).
- أوبريت (قمر الزمان) من فيلم (متقولش لحد) مع نور الهدى.
- أوبريت (فارس الاحلام) من فيلم (لحن حبى) مع صباح.
- أوبريت (جوز الاثنين) من فيلم (عايز اتجوز).

كمـا قدم اسـتعراضين مـوسيقين مـتقـابلين عبارة عن مـفاضلة بين الموسـيقى العـربية والموسـيقى الغـربيـة وقد قـام فـريد الأطرش ببطـولة واحد وثلاثين فـيلمـا بدأت بفـيلم (انتصار الشباب) وانتهت بفيلم (نغم فى حياتى).

- المرحلة الثالثة : مرحلة البطولات التقليدية(النضوج الفنى):

وفى هذه المرحلـة لحن (الربيع) (أول همـسـة) (نجـوم الليل) (سـألنى الليـل) (قلبى يامجروح) اهتم فريد فى هذه الالحـان بالتقنيات الفنية والفرقة الموسيقـية المصاحبة ومن أبرز

الألحان التى قدمها لغيرة ليغنيها كانت ألحاناً لأخته أسمهان فى الفترة مابين (١٩٣٦م-١٩٤٥م) وهذه الالحان هى خمسة ثلاثة منها فى (انتصار الشباب) اثنين في فيلم (غرام و انتقام) كما لحن لفتحية احمد فى فيلم (أحلام الشباب) تمثيل مديحة يسرى وغنى من الحانة وديع الصافى ٠(على الله تعود على الله)ومحرم فؤاء (يا وحشنى رد عليا) ونور الهدى(ان جيت للحق انا زعلانة) ووردة (روحى وروحى حبايب) ثم (احبابنا ياعين) و(كلمة عتاب) ونازك (متقولش كنا وكان) وصباح(حبيبة امها) (واكلك منين يابطة) و(زنوبه) ومن اهم الالات التى استخدمها فى ألحانه آلتى (الجمبس والبزق) فى أغنية (ياويلى من حبة يا ويلى) كذلك الات الكلارتيت والاورج والجيتار.وقد كان فريد الاطرش بنبرة صوته حزينة يمثل لون خاص وطابع مميز كان هذا الطابع حصيلة البيئة والنشأة والوراثة جعلته يتأثر فى معظم ألحانه بالتراث الشعبى المصرى والشامى والبغدادى والمغربى والفلامنكو الاندلسى العربى الاصيل.

- ومن اهم ما تميز به فريد الاطرش كمطرب وملحن، نذكر :

انه كان مطرباً جماهيريا تميز بالحضور المسرحى واتقن الارتجال الفورى (الليالى والموال والتقاسيم على الة العود).

- لحن وغنى معظم الاشكال التقليدية للغناء العربى ماعدا (الدور) (الموشح) فانصب اهتمامة على الاغنية الاستعراضية والشعبية.والثنائيات (ديالوج) كما لحن القصائد بالاسلوب التقليدى مثل قصيدة (عش انت) وقصيدة (أضنيتنى بالهجر) من اشعار بشارة الخورى وقصيدة (عدت يا يوم مولدى) أشعار كامل الشناوى :

قد تغنى فريد كثيرا بحب مصر (يامصر كنت فى غربة وحيد)عام ١٩٣٥م فهى الوطن الذى نشأ فية ونعم فيه. حتى أصبح من جيل العمالقة الذى تميز جمهوره بالثقافة والفكر والتذوق الفنى الراقى.

- تميزت ألحانه الشعبية. بالايقاعات الراقصة، المتجددة الحركة، والجملة الموسيقية البسيطة ذات الاصل العربى.

- تميز صوته بالوضوح فى مخارج الالفاظ وسلامتها،فقد كانت يتمتع بصوت مميز معبر، متنوع الطبقات، مسرحى الاطار إمتلك نفسا طويلا وقبولا جماهيريا كان متمكنا فى الانتقالاتة اللحنية لاعمالة الفنية.

-ألف بعض المقطوعات الموسيقية،مثل (توتة) و(رقصة العبيد)كما اهتم أحيانا بوضع المقدمات الموسيقية الطويلة لاغانية، مثل المقدمة الموسيقية لاغنية (حبيب العمر) التى لحنها عام١٩٤٥ م.

ومما لاشك فية ان الموسيقار فريد الأطرش احتل بألحانه وصوتة ركنا هاما من أركان موسيقانا العربية - جعلة يتمتع بشعبية عربية، فتحصل على أربع جنسيات (المصرية - السورية - اللبنانية - السودانية)،كما حصل على جائزة أحسن عازف عود فى العالم فى مسابقة أقيمت بتركيا عام ١٩٦٢م.

كما نشرت فرنسا أعمالة فى الموسوعة العالمية الفرنسية عام ١٩٧٥م هذا بالاضافة إلى أنه منح سبع عشر وساما ونيشانا وقلادة من ملوك رؤساء العالم العربى، كان أهمها وسام الاستحقاق من الزعيم جمال عبد الناصر عام ١٩٧٠م.

- أصيب بأول نوبة قلبية عام ١٩٦٤م. وتوفى عام ١٩٧٤م.

- عباس البليدى : (١٩١٥م)

ولد عباس البليدى، التركى الاصل فى المدينة دمياط فى ٢٦ يناير عام ١٩١٥م، عاصر الشيخ محمد رفعت والشيخ عبد الفتاح الشعشاعى والشيخ مصطفى إسماعيل وكان محبا للإنشاد الدينى، شارك فى مجالس الذكر والمدائح النبوية والانتهالات، بدأ يغنى ألحان

محمد عبد الوهـاب فى حفلات القاهرة حيث التحق بمعهد فؤاد للموسـيقى الشرقية، تعلم عـزف العـود وحـفظ تراثنا الغنائى من الادوار والموشـحـات، ودرس النريات و المقـامـات والاوزان، حـتى حصل على دبـلوم المعهـد عام ١٩٣٦م وعـين مدرسـا للموسـيـقى بمعهـد الاوقاف الصـناعى بروض الفرج، غنى فى الاذاعـات المصرية بعـد افتـتاحـها، إشـترك فى العديد من الاوبريتات الغنائية فى الاذاعة، كم اشتـرك فى بعض الافلام السينمائية مثل فيلم (انا بنت ناس)، وشـارك فى المسرح الغنـائى، غنى بدون (ميكرفـون) فهـو صـاحب صـوت جهورى يتميز ببحة دقيقة، يتـميز بالقدرة على الارتجال وأداء الموال، جميل الصوت، متعدد المقامات، مساحتة الصوتية واسعة.

- **إبراهيم حمودة** : (١٩١٥م -١٩٨٦)

ولد إبراهيم حمودة فى القاهرة عام ١٩١٥ م،بدأت شهرتة كمطرب عام ١٩٣٧، وهو المطرب الوحيـد الذى إشتـرك مع أم كلثوم فى أحـد أفلامهـا (عايدة) بل إشتـرك معـها في الغناء، ومن قبل اشتـراكه مع ام كلثوم اشتغل مطربا في فرقة مـنيرة المهدية عام ١٩٣٤، وفى فرقة بديعة مصابنى عام ١٩٤٧ م كما كان المطرب الاول فى فرقة على الكسار.

حفظ التراث الغنائى القديم من الموشحات، والادوار وتميز صوته المتميز بالقوة والبريق واللمعان والمساحة الواسعة الثرية بكثرة المقامات.

توفى عام ١٩٨٦م بالقاهرة.

- **أحمد صدقى** : (١٩١٦ -١٩٨٧م)

تخرج من مـدرسة الفنون التطبيقـية قسم النحت، كمـا حصل على دبلوم معـهد فؤاد للموسيقى الشـرقية عـام ١٩٣٧م. فى نهاية الثـلاثينات عمل كـرسام بمصلحـة الآثار حتى

أصبح كبير رساميها، كما عمل عضوا بلجنة القرآن الكريم،ورئيس لجنة الاستماع،فاز بجائزة مختار عن تمثالة (المرآة المصرية).

قدم أحمد صدقى عشرات الألحان التى عكست موهبته وعبقريته، من هذه الالحان نذكر اللحن الذى تغنت بة الجماهير المصرية فى اعقاب إندلاع ثورة يوليو، "ع....الدوار " الدى غناة محمد قنديل ورددتة الجماهير العريضة بمختلف شرائحها الاجتماعية.

كما لحن أيضا لمحمد قنديل (سماح) و(رمش الغزال) إرتبطت ألحانة أيضا بصوت ليلى مراد فى لحنين هما (باحب اثنين سوا) (ريداك والنبى رايداك) فى فيلم شاطئ الغرام فى مطلع الاربعينات ومن ابرز ألحانة نذكر (عش الهوى المهجور) غناء نجاة على. ولحن (كتبوا كتابك يا نقاوة عينى) غناء نازك. كما لحن أكثر من برنامج غنائى فى الاذاعة برز خلالة صوت كارم محمود، مثل (ليلة من الف ليلة) و(نزاكة) (راوية) و(البيرق النبوى) وكان صوت محمود كارم هو القاسم المشترك مع العديد من المطربات وعلى رأسهم شافية أحمد.

- تميز أسلوب أحمد صدقى فى التلحين بمجموعة من الخصائص نذكر منها :

- الاهتمام بالتحويل النغمى بالاسلوب التقليدى وإشباع الجملة الموسيقية بالجو العام لطابع المقام.

- الاهتمام بإ بتكار إيقاعات وضروب مستحدثة زادت الضروب العربية ثراءا.

- الاهتمام إعطاء مساحات زمنية عريضة يعطى للعازف العربى فرصة لإظهار براعتة فى الزخرفة اللحنية.

- الاهتمام بالجملة اللحنية الغنائية من حيث المساحات الزمنية العريضة التى تعطى للمؤدى فرصة للزخرفة والزواق النغمى.

- إستخدام المقامات الغير مطروقة مثل مقام الاثر كرد فى أغنية (يا مسافر وناسى هواك) ومقام الزبخران فى أغنية "يجعل صباحك ربنا فل ونادى "
- أجاد صياغة ألحان البرامج الغنائية.
- الاهتمام بمخارج الحروف وألفاظ ومطابقتها للايقاعات اللحنية كما أجاد توظيف حروف المد فى خدمة التطريب مع الاهتمام بتصوير مضمون الكلمة فى نفس الوقت.
- يعتبر أحمد صدقى إمتداد عصريا لأساليب محمد عثمان وسيد درويش وزكريا أحمد، حيث جمعت ألحانة بين الاصالة والمعاصرة وذلك نلاحظة فى لحن (يامسافروناسي هواك) الذى قامت بأدائة ليلى مراد.

- **محمد فوزى** : (١٩١٨-١٩٦٦)

ولد محمد فوزى حبس الحو فى قرية كفر الجندى -مركز طنطا -محافة الغربية. التحق بالمدرسة ثم بدأ يتعلم مبادئ الموسيقى النظرية ثم بدأ يمارس الغناء، ذهب الى القاهرة حيث التحق بمعهد الموسيقى، ثم مارس التلحين لبديعة مصابنى ساهم بالنهوض بالاغنية السينيمائية، وكان أول مصرى ينشئ مصنعا لطبع الاسطوانات فى مصر، بدلا من طبعها فى الخارج، كما اهتم بأغانى الاطفال كان والده مقرئا بسيط الحال يتمتع بحلاوة الصوت. وأمه "ست بيت " لاتعرف القراءة والكتابة. وكان محمد هو الابن رقم ٢١ بين اخوته، حصل على الشهادة الابتدائية عام ١٩٣١م من مدرسة طنطا،ثم التحق بالمدرسة الثانوية بالمدينة نفسها، ولكنة فشل فى الحصول علي شهادة التوجيهية لانشغالة بالموسيقى والغناء فى مولد السيد البدوى وغيرة من الموالد،عشق الغناء منذ صغرة،ورث حلاوة الصوت عن والده، وتعلم اصول الموسيقى على يد عسكرى مطافى فى طنطا أثناء دراسة الابتدائية وفى أثناء دراستة الثانوية ذاع صيتة كمطرب، وكان يردد آغانى أم كلثوم وعبد الوهاب فى حفلات المدرسة والموالد.

فى أثناء غنائة بمولد السيد البدوي سمعة مصطفي العقاد الذي كان يعمل ضابطا للايقاع بمعهد الموسيقى العربية أعجبه صوته وساعدة على الألتحاق بالمعهد فى منتصف الثلاثينات..وبالفعل تخرج منه بتفوق.

أثناء دراسته بالمعهد التحق للعمل كمطرب فى فرقة بديعة مصابنى،ظل يعمل بها سنوات طويلة حتى قدم استقالتة منها، انتقل للعمل فى فرقة فاطمة رشدى، ثم تركها بعد عام عندما الحقتة الفرقة القومية المصرية (المسرح القومى الآن) بها ليكون بديلا للمطرب إبراهيم حمود فى حالة تخلفه عن الغناء فى مسرحية " شهر زاد ".

حدث أن مرض إبراهيم حمودة ليلة الإفتتاح وصعد محمد فوزى إلى خشبة المسرح ونسى أجزاء كثيرة من الحوار وإضطر للإرتجال، ورغم تقبل الجمهور له إلا أنه ترك المسرح بسبب إحساسه بالفشل فيه عاد للعمل كمطرب.ورغم شهرته فى ذلك الوقت إلا أنه رسب فى إختبارات القبول كمطرب بالإذاعة المصرية، وأعتمد كملحن فقط، ولم يدخل الأذاعة كمطرب رلا بعد قيام الثورة. رصيده الفنى لا يقل عن ٤٠٠ زغنية، ما بين أغانى والأفلام والأوبريتات والأغانى الفردية.

كتب أغنياته أشهر شعراء عصره. على محمد، أحمد رامى، وبيرم التونسى، وبديع خيرى، ومأمون الشناوى، وحسين السيد، وفتحى قورة، وأبو السعود الأبيارى، وعبد العزيز سلام، وكان أول مطرب يهتم بأغانى الأطفال، فقدم العديد من الأغانى أشهرها "طلع الفجر" و "ماما زمانها جايه " التى صورها التلفزيون وحققت نجاحا كبيرا، قدم مجموعة من الأغانى الوطنية أشهرها "بلدى "وأغانى دينية مثل: "يا تواب يا غفور"

أنشأ أول مصنع للإسطوانات فى الشرق لإنتاج الأسطوانات محليا بدلا من إستيرادها من الخارج، وحمل المصنع اسم "مصرفون " وكان المصنع نواة شركة القاهرة للصوتيات والمرئيات.

إكتشف مواهبه فى التمثيل يوسف وهبى وأسند له دوراثانويا فى فيلم "سيف الجلاد" عام ١٩٤٤ ويعتبر أول عمل سينمائى يشارك فيه، اشترك فى بطولة ٣٦ فيلما أمام أغلب نجوم عصره. فاتن حمامه، صباح، شاديه، ومديحه يسرى، ليلى مراد، رجاد عبده، عقيلة راتب، ساميه جمال ومن الرجال يوسف وهبى، إسماعيل ياسين، حسين رياض، عبد السلام النابلسى سليمان نجيب، بشارة واكيم،حسن فايق.

تعامل مع اشهر مخرجى عصره محمد كريم، أحمد بدرجان، عزالدين ذو الفقار، بركات، عاطف سالم.

إتجه للانتاج السينمائى عام١٩٤٧م.... وأنتج ٢٠ فيلما كان أولها (العقل فى أجازة) الذى قاسمته بطولته ليلى فوزى وتعرض لخسشارة فادحة بعد فشل فيلمى (نهاية قصة) و(بابا عريس) اللذان صورا بالالوان الطبيعة.

إكتشف المطربة فاطمة كمال الدين شاكر التى اشتهرت بعد ذلك باسم شادية وقدمها للعمل فى أول افلامة التى قام بانتاجها " العقل فى اجازة "وجعلها تغنى أغانى خفيفة لحنها لها خصيصا لتتناسب مع صوتها الرقيق.

- تميزالانتاج الفنى لمحمد فوزى بالبساطة والتلقائية والوضوح والصراحة وخفة الظل، فكان فنانا شاملا، صاحب موهبته فكر جديد وروح عصرية.
- يعتبر محمد فوزى رائدا للأغنية الخفيفة السريعة الجميلة.
- إبتكر نوعا من الغناء الخفيف ذات طابع كوميدى إستعراضى.
- جعل محمد فوزى ببساطة تركيبه للجملة اللحنية الغنائية، الغناء من حق الجميع وفى متناولهم إستكمالا لمدرسة سيد دوريش.

- غنى له المطربون الجدد أمثال الحجار والحلو وغيرهماوغيرهما ونجحوا من خلال بساطة أدائه وجمال ألحانه وتجاوبت معهم الجماهير على مختلف شرائحها الإجتماعية.
- أجاد الإنتقال من مقام لآخر ببساطة، كما تميز بإستخدامه للإيقاعات الداخلية البسيطة.
- تفهم طبيعة غناء الأطفال وإمكانياتهم الصوتية فأبدع لهم أجمل الألحان التى تتناسب مع هذه المرحلة العمرية.
- أصيب محمد فوزى بمرض غريب إحتار الأطباء فى تشخيصه وسافر للعلاج فى المانيا وإنجلترا وامريكا على نفقة الدولة.
- استمر المرض نحو ٥ سنوات وتوفى فى أكتوبر ١٩٦٦م.

- **ليلى مراد** : (١٩١٨-١٩٩٦)

ولدت ليلى زكى مراد فى ١٧ فبراير ١٩١٨ م بالعباسية بالقاهرة.

تخرجت من مدرسة الراهبات الداخلية بالزيتون. كانت الأسرة مكونة من الأب زكي مراد الملحن والمطرب و٣ أشقاء و٣ شقيقات، وتعود جذور العائلة إلى بولندا من ناحية الأم فجدها لأمها "سلامون" مطرب معروف غنى فى بولندا فى نهاية القرن الماضى، وهناك تعرف على المغنية الشابه "لينا"وتزوجها وأنجبا ٥ أطفال، ولما نشبت الحرب العالمية هاجرإلى مدينة حلب السورية وهناك أنجب "جميلة " أم ليلى مراد.

ومن ناحية الأب تعود جذور" ليلي "إلى المغرب حيث كانت أسرة جدها لأبيها "مردخاى أصلين " من الحاخامات اليهود المتشددين، وتزوج وأنجب ٨ أطفال وكان ثالثهم زكى والد ليلى، وبسبب الحرب هاجر مردخاى مع أسرته إلى مدينة الأسكندرية، وهناك إلتقى زكى بجميله وأنجب منها ٦ أبناء هم مراد، إبراهيم، ملكه، ليلى، سميحه، ومنير الملحن المعروف.

انتقلت الأسرة إلى القاهرة أقامت فى وكالة الليمون القريبة من حى اليهود ثم أنتقلت إلى حى السكاكينى.

بدأت ليلى مشوارها مع الغناء فى سن مبكرة ١٤ سنة حيث تعلمت على يد والدها والملحن المعروف داود حسنى الذى اكتشف استعدادها للغناء، وبدأت بالغناء فى الحفلات الخاصة ثم الحفلات العامه علي نطاق محدود ثم عملت بالأذاعة حيث بدأت شهرتها.

فى هذه الفترة كان جسمها ضعيفا وكانت تغني بدون ميكروفون مما جعل الجماهير تطالبها برفع صوتها وكانت تغني الموشحات والأدوار المشهورة مثل "ملا الكاسات" و"ياما أنت واحشنى" وأخذها والدها الى الموسيقار الشاب حينئذ محمد عبد الوهاب فلما سمعها أبدى إعجابه بصوتها وتنبأ لها بمستقبل باهر وقع معها عقد إحتكار لمدة ١٠ سنوات.

ولما أنشئت الأذاعه المصرية تعاقد معها مدحت عاصم علي الغناء مرة كل أسبوع (يوم الثلاثاء) وكانت أولى الحفلات الغنائية التى قدمتها فى ٦ يوليو ١٩٣٤ وغنت فيها موشح "يا غزالا زان عينيه الكحل" ثم دور اتهني يوم يا قلبى". ثم انقطعت عن حفلات الأذاعة بسبب انشغالها بالسينما. وعادت اليها مرة أخرى عام ١٩٤٧ خيث غنت "انا قلبى دليلى"

مثلت ليلى مراد للسينما ٢٧ فيلما كان أولها يحيا الحب مع محمد عبد الوهاب، بعدها أصبحت سندريللا السينما المصرية وأغلى نجمة فى الشرق الممثلة الوحيدة التى قدمت سلسلة افلام بأسمها.

ارتبط اسمها بأسم أنور وجدى بعد أول فيلم لها من اخراجه وهو"ليلى بنت الفقراء". غنت حوالى ألف أغنيه من الحان كبار الملحنين (محمد عبد الوهاب - السنباطى - محمد فوزى - أحمد صدقى - محمد القصبجى - زكريا أحمد - منير مراد) .

ظهرت ليلى مراد فى عصر الأصوات الجميلة القوية، قبل عصر (الميكروفون) ازدهرت وزاد نجاحها فى عصر الأذاعة والسيمنا، ثم اصبحت مطربة جيل السينما أنها شقت طريقها مستقيما كمطربة للسينما فلم تحاول تقليد أم كلثوم بإقامة حفلات غنائية على المسرح،بل خضعت لضروريات الأغنية السينمائية وأستثمرت فيها صوتها خيرا ستثمار لأن صوتها لا يتسع لأكثر من أداء الأغنية السينمائية، ومن خلال ميكروفون السينما غنت ليلي مراد عشرات الأغانى، ويبدأ صوتها سليم النبرات وهى ذات بحة جميلة فى صوتها، وبفضل حركة صوتها إستطاعت أن تشترك فى مجموعة من الأغانى الفكاهية كأغانيها مع نجيب الريحانى فى فيلم (غزل البنات) وأغانيها مع عزيز عثمان وإسماعيل يس وشكوكو وغيرهم .

- شـــاديه : (١٩٣٣)

هى فاطمة أحمد كمال شاكر، المولودة فى ٧ فبراير ١٩٣٣م بحى عابدين بالقاهرة من أب يعمل مهندسا زراعيا وأم من أصل تركي تفتحت موهبة شاديه الغنائية فى المدارس.

فى عام ١٩٤٧م اشتركت في فيلم من انتاج محمد فوزى (العقل فى اجازه) غنت من الحانه (لقيته وهويته) وغيرها من الألحان، كذلك لحن لها محمود الشريف (حبينا بعضنا) (يا حسن يا خولى الجنينة). ولحن لها أحمد صدقى (الشمس بانت)لحن لها منير مراد (واحد اثنين) (مكسوفة) (إن راح منك ياعينى)، ولحن لها عبد الوهاب (أحبك وأضحى فى حبك) ولحن لها الموجي (مين قالك تسكن فى حارتنا) فى الخمسينات دخلت شاديه السينما فزاد رصيد أغانيها فى الستينات أهتمت بالتمثيل فتأثر رصيدها الغنائى وإن غنت ألحانا ناضجة (سونه يا سنسن) (علي عش الحب) (وحياة عينيك). (فارس احلامي) (يا روحى انا).

وفى السبعينات زاد رصيدها الغنائى وقل انتاجها السينمائى فحتى نهاية السبعينات عرفت شاديه الأغنية الطويلة نسبيا على عكس ما عرفت به منه ظهور الأربعينات وغنت فى السبعينات.:-

(أ) من ألحان بليغ حمدى، (اخر ليله - خلاص مسافر -ليلة سفر)

(ب) من ألحان محمد الموجى: (غاب القمر-قاللى الوداع-بست القمر-احلف ما كلمته).

(ج) من ألحان سيد مكاوي (يا همس الحب)

(د) من ألحان أحمد صدقى :(آه ياسلام).

(هـ) من ألحان محمود الشريف : (مسيرك).

- **محمد الموجى** : (١٩٢٣-١٩٩٥م)

ولد محمد إمين الموجى فى ٤مارس ١٩٢٣م فى بيلا محافظة كفر الشيخ فظهرت موهبتة منذ صباه فحفظ أغانى ام كلثوم ومحمد عبد الوهاب، حفظ إنشاد المداحين المتجولين وصاحبهم.

حصل على شهادة الابتدائية فى الثالثة عشر من عمرة،وفى الحادية والعشرين حصل على دبلوم الزراعة ومضى عامين فى القوات المسلحة، ثم عين ناظرا للزراعة،فى خلال هذه المساحة الزمنية كان يمارس هوايته بالغناء فى الافراح واعياد الميلاد،كان مثله الأعلى محمد عبد الوهاب.

بدأ محمد الموجى مسيرتة الفنية فى القاهرة منذعام ١٩٤٩م، وانقسمت هذه المسيرة الى ثلاث مراحل :

- **المرحلة الاولى** : (١٩٤٩-١٩٥٩م)

بدأت تنتشر الحانة من خلال صوت عبد الحليم، فايزة إحمد، واعتمد كملحن فى الاذاعة عام ١٩٥٠م، وكان يقدم الحانة من خلال (ركن الأغانى الشعبية)، تعرف على عبد الحليم ١٩٥١ م ولحن له (ظالم)، (بتقوللى بكره) (صافينى مره) ولحن لنجاح سلام (يا أحلى اسم فى الوجود) ولفايزة إحمد (أناقلبى ليك ميال) ولأم كلثوم (حانة الأقدار) و(الرضاوالنور).

- **المرحلة الثانية** : (١٩٦٠-١٩٧٥م)

لحن مسلسلات للتليفزيون وأدعية لعبد الحليم فى الاذاعة لحن لكل المطربين والمطربات المتواجدين فى هذة الفتره مثل صباح وعادل مأمون ونجاة وشادية وعبد الحليم ومها صبرى وأحمد سامى والتلبانى ومحرم فؤاد وماهرالعطار،كمال حسنى وشريفة فاضل وأم كلثوم،وفى السبعينات غنى عدة أدعية بصوته ولحن لهانى شاكر وشادية وعبد الحليم، ولحن مجموعة من المسرحيات الغنائية،

- **المرحلة الثالثة** : (١٩٧٦-١٩٩٢م)

لحن الفوازير للتليفزيون ومسلسلات دينية،ومسلسلات لعبد الحليم وشادية ووردة ونجاه وعفاف راضى وياسمين وعزيزة جلال ولحن مسرحيات غنائية وأوبريتات ومن أهم ألحانه نذكر : (صافينى مره) لعبد الحليم / (أنا قلبى اليك ميال) فايزة أحمد / (أسأل روحك) لأم كلثوم (رسالة من تحت الماء - قارئة الفنجان) عبد الحليم / (عيون القلب) لنجاة، تميز اسلوب ألحانه بالرصانة والتماسك والمصداقية والاصالة.

- أبرز ألحان الموجى :

(أ) المرحلة الاولى : (١٩٤٩ -١٩٥٩م)

عام ١٩٥٣ (صـافينى مـره) عام١٩٥٦م (ياأحلى أسم فى الوجـود)، عام ١٩٥٧ (أنا قلبى اليك ميال)عام ١٩٥٨ (حافة الاقدار).

(ب) المرحلة الثانية : (١٩٦١-١٩٧٥)

عام ١٩٦٢ (دعـاء عام ١٩٦٢ دعاء و الحبة والارض،عام ١٩٦٤ بستـان الاشتراكـية (صورة غنائية) عام ١٩٦٩ إسأل روحك،عام ١٩٧٣ رسالة من تحت الماء، عام ١٩٧٣ (يا ما لكأ قلبى).

(ج) المرحلة الثالثة : (١٩٧٦-١٩٧٩)

عام ١٩٧٦ قارئة الفنجان (قصيدة)،عام ١٩٨٢ عيون القلب.

- كمال ا لطويل : (١٩٢٣)

ولد بمدينة طـنطا فى ١١أكـتـوبر عـام ١٩٢٣م،درس الموسـيـقى فـى المعـهـد العـالى للموسيقى المسرحية، ويعتـبر من ألمع الملحنين فى الربع الثالث من القرن العشرين. أول لحن غناه له عبد الحليم حافظ قصيدة (لقاء) ثم(سمراء يا حلم الطفولة) عمل كمال الطويل فتره قصـيرة فى الاذاعـة إلاأنها كـانت فتـرة خصـبة جـدا حيث كـان يقدم فيـها برنامـج (عالم الموسيقى)الذى يستعرض فـيه للمستمع نماذج من الموسيقى العاليمة ويشـرحها ويعلق عليها وبذلك لديه مخزون من تراث الموسيقى العالمية.

يعتبر عام ١٩٦٠م بداية لاعمالة الفنية الناضجة، ونذكر منها (بلاش عتاب) غناها عبد الحليم حافظ كما قـدم ألحانا فى فيلم (ياواد يا تقيل) لسعاد حسنـى منها نذكر (الدنيا ربيع)

ومن أعماله الخالدة نذكر النشيد الذى شدت به أم كلثوم من كلمات صلاح جاهين (واللة زمان يا سلاحى)التى أخرج منها النشيد الوطنى لمصر مابين عام٠(١٩٥٨-١٩٧٧)، ومن الحانة نذكر أيضا الصور الغنائية الوطنية المسئولية / صورة / أهلا بالعارك / مصر هى أمى/ أحلف بسماها وبترابها / إبنك بيقولك يابطل كما اشترك فى ألحان رابعة العدوية)بقصيدة (لغيرك ما مددت يدى)لأم كلثوم.وكمال الطويل صاحب أسلوب متطور وصاحب أفكار جديدة، وبالرغم من قيامه بتجربة ناجحة فى تلحين "يا اللى بايعنى قول يا نور عينى" بأسلوب إحتوى كل مقومات البناء الدرامى الموسيقى لهذا اللحن، وغناه عادل مأمون. إلا أنه لم يكرر تلحين مثل هذا الشكل.

- أهم خصائص ألحانه :

- يقتصر فى استخدامة للمقام فى نسبة كبيرة من اعمالة على إبراز خلية معينة منة ولايعطي الهيئة الكاملة لة.

- يستخدم القفزات اللحنية الواسعة ويوظيفها لخدمة التعبير عن الكلمة.

- يستخدم التصوير النغمى بكثرة، مع تنوع المناطق الصوتية للغناء.

- يثبت درجة الركوز ويحول منها الى خلايا لحنية أخرى بقدرة وجدارة.

- تنوعت الضروب البسيطة الاوزان فى الحانة.

- إستخدم مجمموعة من اللازمات الموسيقية المتنوعة مثل (لازمة الغصن - لازمة موصلة - لازمة نهائية).

- أجاد المطابقة بين اللحن والنص الكلامى مع التوظيف المتميز لحروف المد.

- تنوع أشكال الاغنية التى صاغ ألحانها مع قوة السبك وتماسك البناء.

- أجاد إستخدام المجموعة الصوتية ووطفها فى خدمة التعبير عن الكلمة.

- أجاد إستخدام الفرقة الموسيقية أضاف اليها الالات الشعبية والات باند الاطفال وآلة الهارب، كما اهتم بإبراز بعض آلات التخت مثل القانون
- إستخدام أساليب الاداء العالمى فى عزف ألحانة.
- أستخدم الحليات المتنوعة وخاصة فى ألحانة لعبد الحليم حافظ ونجاه.
- تأثر بالاسلوب الاوروبى في التلحين مع المحافظة على مقومات الاصالة.

- منير مراد : (١٩٢٤-١٩٨٠ م)

كان أحد العارفين بكنوز التراث الغنائى من خلال والده المغنى القديم زكي مراد، كان أحد أبرز المتذوقين للغناء الحديث من واقع ثقافة العامة ورحلاته مكنته من فتح نافذة على الثقافات والفنون فى العالم، استطاع منير مرادبهذا الجمع بين النهل من نبع التراث والأصالة ونبع المعاصرة أن يكون صورة للفنان المتجدد المتطور الأصيل.

ارتبطت اعماله بأسماء مثل شاديه عبد الحليم فى الخمسينات (تعال اقولك -سوق على مهلك) وفى الستينات لحن لشريفه فاضل حيث إختار لها طريقا مختلفا (فلاح حارة السقايين - وحياتك يا شيخ مسعود - ما ل ا العشاق - لما راح الصبر - دور لف الدنيا) وهكذاعرف منير مراد كيف يختاراللون الشعبى الذى يتناسب مع قدرات شريفه فاضل الصوتية.

تميزت ألحان منير مراد بخفة الظل والإيقاع الراقص، نذكر من ألحانه لعبد الحليم حافظ إستعراض (قاضى البلاج) من فيلم (أبى فوق الشجرة) كما لحن له ومن خلال أفلامه(بأمر الحب - بحلم بيك - حاجه غريبة - دقوا الشماسى - ضحك ولعب - وحياة قلبى وأفراحه - بكره وبعده....وغيرهم) توفى فى ١٧ أكتوبر ١٩٨٠ م تاركا تراثا لحنياً متميزا ما زال تحت البحث.

- على إسماعيل : (١٩٢٤ -١٩٧٤ م)

ولد على إسماعيل عام ١٩٢٤م فى حي المناصرة بالقاهرة، ترك دراسته ليشبع هوايته فى الموسيقى، إلتحق بالمعهد العالى للموسيقى المسرحية مع كمال الطويل وعبد العظيم محمد.

إشتهر فى بداية حياته بتلحينه للأغانى القصيرة، كما عمل فى مستهل حياته الفنية فى فرقة رضا للفنون الشعبية، إستخدم فى توزيعه الآلات النحاسية وآلات الإيقاع الضخمة.من الحانه لعبد الحليم حافظ.نذكر (يا مغرمين) (فدائى)ومن ألحانه للمجموعة (راجعين) ومن توزيعه (جبار) و(مغرور).

- أحمد فؤاد حسن : (١٩٢٦ -١٩٩٣م)

بدأ حياته مدرسا للموسيقى، وبدأ مع الفرقة الماسية عام ١٩٤٧م عازفا للقانون ثم تفرغ للقيادة عام ١٩٨٨ م.ثم ر أس فرقة موسيقى الإذاعة عام ١٩٩٠ م، يرجع الفضل اليه فى تغيير شكل وأداء الفرقة الموسيقية والخروج بها من التخت إلى الفرقة الكبيرة،كان أول نقيب للموسيقين عام ١٩٧٨م، بعد أن قضى الموسيقيون (٢٠) عاما بدون نقابة، أنتخب للمرة الثالثة نقيبا للموسيقيين ورئيسا لجمعية المؤلفين والملحنين خلفا للموسيقار محمد عبد الوهاب عام ١٩٩٠ م كانت فرقته الماسية تضم أمهر العازفين وتخرج منها كبار العازفين، وجمعت بين آلات التخت والأوركسترا والجاز مع الآلات الشعبية ت خرج من معهد الفنون المسرحية عام ١٩٤٩م. صاغ حوالى (١٠٠) لحنا معظمها مقطوعات موسيقية مثل المولد - حكاية حب - مبروك - دقات القلب - حياتى - عبير - حول العالم - بهيه.

تميزت هذه المقطوعات بعدة خصائص أهمها :

الإعتـماد على تسليم يتكرر وإستخدم أسلوب (الأدليب) والإستعانه بألحان التراث الغنائى الشعبى المصرى إعتمدعلى الحوار بين الآلات وحافظ على إبراز عنصر الآرتجال الالى . وفى الحانه نجد أنه تمتع بخبرة فى التراكيب اللحنية والإيقاعية، أجاد تنمية الألحان بإدخال الأغانى الشعبية فى نسيج اللحن مما يزيده أصاله تميزت ألحانه بالثراء الإيقاعى والتنوع فى الضروب.

- سيد مكاوى : (١٩٢٦م - ١٩٩٧م)

ولد سيد محمد على مكاوى فى حي وسط القاهرة، فى ٨ مايو ١٩٢٦م بعابدين، من أب يعشق سماع الموسيقى ويقتنى الأسطوانات، ويغنى الموشحات الدينية. فقد سيد مكاوى بصرة وهو صغير، فحفظ القرآن الكريم وتلاه وجوده ثم حفظ التراث الغنائى التقليدي وخاصة الموشحات والأدوار، حتى تم إعتماده مغنيا للتراث عام ١٩٤٥م وكان يغنى فى الأذاعة على الهواء مباشرة، ويعتبر سيد مكاوى إبن التراث الحقيقي للغناء المتقن، من أساتذته نذكر سيد درويش، داود حسنى وزكريا أحمد و إبراهيم المغربي وإسماعيل سكر وعلى محمود و محمد عبد الوهاب.

بدأت شهرته كملحن منذ عام ١٩٥٦ م وعرفت الناس نبرات صوته وميزوها وردد الجميع نشيده (حنحارب) أثناء العدوان الثلاثي على مصر بعد تأميم قناة السويس، أصبح له مجموعة أصدقاء (سميعة الحانه) منهم رامى وصلاح جاهين ومأمون الشناوى وفؤاد حداد ومحمود السعدنى وصلاح حافظ.

وفى عام ١٩٧١م إنـضم إلى الصف المتميز الذى لحن لأم كلثوم فلحن لها أغنيـة (يا مسهرنى). متزثرا بالبيئة الدينية التى نشأ فيها فظهرت إيقاعات ألحانه سلسه رقيقة. ومن أهم ألحـان سيـد مكاوى نذكر، ألحـان : (حكايتنا إحنا الأثنين (باب الغـفران)غناء ليلى مـراد، (مش كتير عليه) و(همس الحب) غناء شـاديه، (إسأل مرة عليـه) و(حبيـتك وبحبك) غناء محمـد عبد المطلب، (مبـروك عليك يا معجبـانى يا غالى)غناء شريفة فـاضل و (سيب وأنا أسيب) أحمد عدويه، كما لحن لمسرح العرائس (حمار شهاب الدين) و(حكاية السقا)، كما وضع الموسيقى التصويرية لفيلم (خلى بالك من زوزو) و(مسرحية مدرسة المشاغبين) لحن (ترنيم المسحراتى) (الأرض بتتكلم عربى) (أول كلامى سلام).

كذلك لحن عدة صور غنائية منها (الليلة الكبيرة) (الحسين).

تميـزت ألحان سيـد مكاوى بإستـقائهـا من نبض الحيـاه المصرية، ألحـان جذابة أصـيلة ويعتبر إمـتداد لزكريا أحمد، له شخصـية متميزه فى الأداء والقدرة على التـصرفات اللحنيه اللحظيه مع إجادته لإنشاء المدائح النبوية.

ويعـتبر سـيد مكـاوى المطرب والملحن الوحيـد الذى بقى فى الساحـة يزاحم حـشود الأصوات الجديدة.ويعتبر أيضا من حفظة التراث ذوى الذاكرة الصادقة الدقيقة. أداؤه عميق الفهم لدقائق الغناء التراثى.

حصل على وسام العلوم والفنون من عبد الناصر فى عيد العلم عام ١٩٦٧ م.

- بليغ حمدى : (١١٩٢٩-١٩٩٣م)

ولد بليغ حمدى فى حى (شبرا) بالقاهرة فى ٨ أكتوبر عام ١٩٢٩م كان والده الاستاذ بكلية العلوم بجامعة القاهره محبا للموسيقى وحاصل على جائزة الدولة فى بحث عن (الحسن بن الهيثم) وتوفى عام ١٩٤٥ مإهتم بليغ بدراسة الموسيقي العربية ونظرياتها وتعلم العزف على الة العود، ثم بدأ بدراسة الموسيقى الاوروبية خاصة علمى الهارموفى والتوزيع، وقد تركزت هذه الدراسة بعد تخرجة من كلية الحقوق كما تعمق فى دراسة الايقاعات العربية والفارسية والتركية فى معهد فؤاد للموسيقى الشرقية، ثم المعهد العالى للموسيقى المسرحية الذى تركه قبل استكمال الدراسة ونظرا لكثرة المواد الثقافية التى توجد فى المناهج الدراسية.

بدأ بليغ حياتة الفنية مطربا، حيث قدم سبعة أعمال، وهى :

العمل الفنى	المؤلف	الملحن
لو قلبى خالى	أحمد حلمى	رءوف ذهنى .
يا قمر	مصطفى عبد الرحمن	يوسف شوقى .
ياليل العاشيقين	فتحى المهدى	عبد العظيم محمد .
ياباكى الايام	ظريف السويفى	فؤاد حلمى.
زى اليومين دول	عبد اللطيف البيونى	محمد عمر .
الطير العاشق	مصطفى عبد الرحمن	يوسف شوقى .
ماقدرش أصدقك	محمد فتحى المهدى	محمد قاسم .

أساتذة الدين أثروا على انتاجة الفنى كملحن :

(أ) سيد درويش. (ب) محمد عبد الوهاب.

(ج) محمد القصبجى. (د) محمود الشريف.

(و) فريد الاطرش. (ى) محمد فوزى.

أتاح له فرصة التلحين لكبار المطربين من خلال شركته (مصر فون)للاسطوانات، كما اتاح له فرصة اللقاء والتلحين لسيدة الغناء العربى أم كلثوم.

كانت أول ألحان بليغ فى الاذاعة، اللحن المميز لبرنامج (ساعة لقلبك) وغناه أيضاألحانة للمطربين والمطربات :

لحن لفايزه أحمد فى بداية حياتها الفنية (متحبنيش بالشكل ده) فى نهاية الخمسينات، فنالت نجاحا كبيرا مما أهله للتلحين لعبد الحليم حافظ (تخونوه) فى فيلم (الوساده الخالية) ثم لحن (خساره) فى فيلم فتى أحلامى ، ثم توقف التعامل بينهما لعدة سنوات وصل خلالها عبد الحليم حافظ لقمة الغناء من خلال ألحان عبد الوهاب،وكمال الطويل والموجى، ثم واصل التعاون لانتاج الاغانى التى تعتمد على التراث الغنائى الشعبى مثل (أنا كل ماقول التوبة) (على حسب وداد قلبى) (سواح)(جانا الهوى جانا)، هذا الى جانب الاغانى الطويلة مثل (زى الهوى) و(موعود)، والاغانى الوطنية مثل (عدى النهار) و(عاشاللى قال).

- إنتاجه من الألحان للمطربين والمطربات :

العدد	المؤدى	نماذج
٩	أم كلثوم	أنساك - فات الميعاد- الحب كله
٤٨	وردة	حكايتى مع الزمان - بلاش نفارق
٣٣	شادية	الحنه - خلاص مسافر -يا أسمرانى
٢٦	نجاة	وحياة اللى فات - كل شئ راح
٢٦	محمد رشدى	عدويه - طاير يا هوى - تغريبه
٢٢	عبد الحليم حافظ	مداح القمر - موعود - أعز الناس
٢٢	صباح	قمورتى الحلوه - عاشقه - حب الدنيا
١٤	فايزة أحمد	حبيبى يا متغرب - إتحسدنا
١٠	محرم فؤاد	سلامات - يا غزال - كله ماشى
٩	شريفة فاضل	آه يا لمكتوب - اللى بتلوم عليه
٧	هانى شاكر	عومنى فى بحر عنيك
٥	سميرة سعيد	علمناه الحب
٣	شهرزاد	عسل وسكر عسل

كما لحن لمحمد العزبى (عيون بهيه)ولحن لعفاف راضى (ردوا السلام) و(تساهيل) وغيرها، كما لحن لها صبرى (زوقينى يا ماما)، ولحن لعايده الشاعر (قمر ١٤)،ولحن للطيفه (مسا الجمال).

بليغ حمدي وأغانى التراث الشعبى : (شعبيات).

ظهر لبليغ حمدى العديد من الألحان الشعبيه المستوحاه من الفولكلور المصري الثرى، إنطلقت هذه الألحان بأشعار الأبنودى وغناء محمد رشدى (آه يا ليل يا قمر - بلديات - ميتي أشوفك - ع الرمله.....)

إستجاب عبد الحليم حافظ لهذه الموجة وأبدع فى إ طارها من الحان بليغ حمدى مجموعة من الأغنيات المستلهمة من الفولكلور، ثم غنت شاديةأيضا من الحان من الشعبيات (الحنه يا قطر الندى)(قولو لعين الشمس)(خدنى معاك)، حاول بليغ وضع هذه الألحان المستوحاه من الحان التراث الشعبى فى صيغ لحنيه كبيرة.

- الحان بليغ بصوت ام كلثوم :

لحن بليغ لام كلثوم فى مطلع الستينات بعد أن قدمه لها محمد فوزى، فكان ذلك إعترافا بأن بليغ قد بلغ مرتبة مصاف كبار الملحنين، وبذلك أيضا نستطيع أن نقول أنه بتلحينه لأم كلثوم، فتح له باب التلحين لمعظم الأصوات من المطربين والمطربات الإنتاج الفني لأم كلثوم وبليغ حمدى :

الأغنية	المؤلف	السنه
انساك يا سلام	مأمون الشناوى	١٩٦١
أنا وانت ظلمنا الحب	عبد الوهاب محمد	١٩٦٢
سيرة الحب	مرسي جميل عزيز	١٩٦٤
كل ليلة وكل يوم	مأمون الشناوى	١٩٦٤
بعيد عنك	مأمون الشناوى	١٩٦٥
فات الميعاد	مرسى جميل عزيز	١٩٦٩
الحب كله	أحمد شفيق كامل	١٩٧١
حكم علينا الهوى	عبد الوهاب محمد	١٩٧٣

أدخل بليغ آله (الساكسفون) على مقدمة لحن فات الميعاد، وكانت أغنية (حكم اعلينا الهوى) آخر لحن شدت به حنجرة أم كلثوم.

- ألحان بليغ للمسرح :-

قام بليغ بمجموعة من التجارب اللحنية للمسرح الغنائى، نذكر منها :

(أ) أوبريت (مهر العروسة)عام ١٩٦١م. (ب) أوبريت (تمر حنة).

(ج) أوبريت (بس ولد). (د) أوبريت (الزفة).

(هـ) أوبريت (حبيبتى يا مصر). (و) أوبريت (يابنات اسكندرية).

كما وضع الحان مسرحية (ريا وسكينة)، هذا الى جانب موسيقى تصويرية للسينما (نحن لانزرع الشوك) (جفت الدموع)، كما وضع ألحان (٢٣)مسلسل تليفزيونى نذكر منها (بوابة الحلوانى) الذى غناه على الحجار، كما وضع ألحانا صوفية تغنى بها الشيخ سيد النقشبندى، كما لحن للاطفال مسرحية (شقاوة كوكو).

- مميزات ألحان بليغ حمدى :

أولا: اهتمامه بالجانب الايقاعى بإعتباره عنصرا جوهريا من عناصر اللحن، وجدد فيه، كما أضاف بعض الضروب العربية مثل الايقاعات السعودية.

ثانيا : تميزت الحانة للاغنية المصرية بالشكل القومى، خاطب بها أبناء بلدة، اشتقها من التراث الشعبى، فقد تميز عن جيله ومن سبقه على الاصرار على استلهام التراث واعادة بعثة وإفرازة فى شكل مبتكر يناسب العصر وإيقاعة، حيث إستوعب بليغ الشعبيات وتعامل معها وتناولها من جانب ومنظور غير مألوفين مألوفين على الاطلاق وذلك بعد دراستها وهكذا وجدوا نوعا جديدا من الالحان تميز به فى ساحة التلحين.

ثالثا: أدخل التوزيع الآلى فى الحانة وطور فى اسلوب أداء المجموعة الصوتية.

رابعاً : قام بتمصير الاصوات العربية من خلال ألحانة المصرية ونذكر منها (وردة) و(لطيفة) (سميرة) (صباح) حتى وديع الصافى مصّر غناء عندما غنى من ألحان بليغ (ياعيني على الصبر).

خامسا : وظف بعض الالات الجديدة على التخت العربى بطريقة متميزة مثل الات (الساكس) و(الجيتار) و(الاورج)، كما أدخل الموسيقى الالكترونية فى أغنية (موعود) التى غناها عبد الحليم حافظ، كما استخدم المزمار والارغول.

سادسا: الاهتمام بـ(اللزم) (اللازمات) الموسيقية و اللازمات الموسيقية هى القناطر النغمية التى يعبر فوقها المطرب من "جملة الى جملة ".

وهكذا نستطيع ان نقول ان بليغ حمدى أضاف على الالحان العربية ما يلى :-

أولا: التحديث، بمعنى التمرد على الشكل التقليدي للاغنية، فقام بإ ستخدام جديد للالات الموسيقية الشرقية والغربية، كما أعطى للمجموعة الصوتية (الكورال) المصاحب للمطرب دورا بارزا و يتمثل فى تبادل الاداء بين شادية، والكورال فى فيلم (شئ من الخوف).

ثانيا : صناعة النجوم، لقد وظف بليغ حمدى كل خبراتة الفنية فى وضع كل صوت جديد داخل أفضل اطار بعد دراسة دقيقة لمساحت الصوتية و مواطن الجمال والضعف فية، والطبقات المختلفة، ثم تقديمة للمواهبة الصوتية بعد توفير كل عناصر النجاح فيها مثال (عفاف راضى -محمد رشدي / الحجار -لطيفة - سميرة سعيد).

- «أهم الاوسمة التى حصل عليها بليغ حمدى :-

١ - وسام من الرئيس عبد الناصر.

٢ - جائزة عيد العلم عام ١٩٦٥ م.

٣ - شهادات تقديرية من وزارة الثقافة ومن التليفزيون المصرى والجمعية المصرية لفن السينما.

توفى بليغ حمدى فى ١٢ سبتمبر عام ١٩٩٣م.

- وردة : (١٩٢٩)

ولدت فى باريس عام ١٩٢٩م من أب جزائرى وأم لبنانية، عاشت صباها فى باريس سجلت اسطوانة وعمرها إحدى عشر عاما (١١) عاما بعنوان(يا أمى) ثم بدأت تغنى (يا ظالمنى) لام كلثوم.وكان عمرها ثلاثة عشر عاما.

إكتشفها المخرج حلمى رفلة. فجاءت الى القاهرة وبدآت تشترك فى حفلات أضواء المدينة من اغانيها (يالعبة الايام - أسأل دموع عينية).

- تزوجت مرتين الاولى عام ١٩٦٢ م من رجل جزائرى أنجبت منه رياض ووداد، ثم ابتعدت عن الوسط الفنى حوالى عشر سنوات، وعادت فى المسلسل التليفزيونى (أوراق الورد) ومسرحية واحدة (تمر حنة) وخمسة أ فلام هى (ألمظ وعبده الحامولى - أمير العرب - صوت الحب - حكايتى مع الزمان -أه ياليل يا زمنى)كما تزوجت من بليغ حمدى ثم انفصلت.

- كارم محمود : (١٩٢٩-١٩٩٥م)

ولد كام محمود فى دمنهور بمحافظة البحيرة عام ١٩٢٩ ورث جمال الصوت من والده محمود ابو ريه مقرئ مسجد سيدى ابو الريش بدمنهور،إحترف كارم الغناء بعد حصوله علي الابتدائية أخذ درسا على يد الشجاعى، ثم ذهب الى القاهره ليستكمل دراسته بالمعهد العالى للموسيقى المسرحية على يد الشجاعى، وكان من زملائه عبد الحليم حافظ وأحمد فؤاد حسن. ثم اعتمد مطربا بالاذاعة عام ١٩٤٤. وكان يغنى وصلتين على الهواء. ثم إلتقى بعد ذلك مع الجمهور فى الحفلات وعزف عبد الحليم حافظ فى فرقته على الأبوا وله (صولو) فى أغنية (علي شط بحر الهوى).

أصبح كارم محمود نجما غنا ئيا مع إبراهيم حمودة وعبد الغنى السيد وعبد العزيز محمود ومحمد الكحلاوى، ومحمد عبد المطلب، حيث كانوا جميعا فى كازينو بديعه عام (١٩٤٩).

دخل مجال السينما، وقام ببطولة ما يقرب من عشرين فيلما أشهرها (عينى بترف)، قدم للمسرح الغنائى خمسة أوبريتات (العشرة الطية - الباروكة) (ألحان سيد درويش) (ليلة من ألف ليلة) - (البيرق النبوى) الحان أحمد صدقى (هدية العمر) عبد الحليم نويرة ومحمد الموجى.

كما قدم للإذاعة مجموعة من الصور الغنائية من الحان أحمد صدقي، منها :-

عوف الأصيل - قطر الندى - على بابا والأربعين حرامى.

أقام حفلات متعدده فى بلدان كثيرة فى ألحان العالم، ثم أحتجب فترة لمرضه ثم عاد وسجل مجموعة من أغانيه بتوزيع جديد جدد من حيويتها دون أن يفقدأصالتها.

تميز كارم محمود بصوت عذب حنون مساحته عريضة كما كالملحنا تميزت ألحانه بالأصالة والصدق .

توفى فى ١٥ يناير ١٩٩٥م.

- عادل مأمون : (١٩٢٩- ١٩٩٥)

بدأ طريقه فى إحتراف الغناء عام ١٩٤٨ م ولكنه لم يصبح من نجوم الغناء إلا منذ عام ١٩٦٠ م. كان صاحب صوت قوي الأداء أصيل متمكن من اداء المقامات يجيد الإرتجال الفورى ويجيد عزف آلة العود،وبدأ بتقليد فريد الأطرش ثم محمد عبد الوهاب، وقد تشابه صوت عادل مأمون كثيرا مع صوت محمد عبد الوهاب، ظهر عادل مأمون فى السينما فى فيلم (المظ وعبده الحامولى) وغنى فيه من الحان كمال الطويل (ياللى بايعنى).

- عبد الحليم حافظ : (١٩٢٩- ١٩٧٧م)

ولد عبد الحليم حافظ فى ٢١يونيو ١٩٢٩م. فى قرية الحلوات بالزقازيق اشتهر والده على شبابه برخامة الصوت وحلاوته، حتى أنه كان يؤذن للصلاة فى مسجد الحلوات، سبق عبد الحليم أخاه إسماعيل فى الغناء، حيث كان يؤدى التراث الغنائى التقليدى المتمثل في الموشحات والأدوار والقصائد، أما عبد الحليم فقد إتجه لعزف آلة (الأبوا)، بعد أن عمل لفترة وجيزة كمدرس للموسيقى فى مدرسة الزقازيق الإبتدائية للبنات بعد تخرجه من المعهد العالى للموسيقى المسرحية، عمل عازفا لآلة (الأبوا) لفترة فى فرقة الأذاعة المصرية، كما عزف أيضا هذه الالة فى فرقة (إبراهيم حموده) التى كانت تعمل فى كازينو بديعة (فندق شيراتون) الآن، عندما تم اكتشاف صوته بالصدفه فى الإذاعة، بدأ يغنى فى (ركن الهواه) فى الفترة (١٩٥٠ - ١٩٥٣) متأثرا بإنضباط عازف الأبوا ووضع أنفاسه المدربه الخبيرة فى خدمة حنجرته.صوته منضبط، حيث كان فى آدائه متانة وتحكم فى امتداد أنفاسه... حتى أصبح صاحب أحب الأصوات الى الجماهير.

- اغنيات عبد الحليم ما قبل الشهرة :

مثلت مجموعة أغانى ما قبل شهرة مرحلة هامة فى حياته الفنية الى أن عثر على النغمة اللحنيه المناسبه لصوته والتى رفضتها الجماهير، حتى إستطاع فرض لونه الغنائى الجديد على المستمعين بقوة شخصيته ومصداقية أعماله الفنية مع الأداء الجديدة والشكل الجديد على المسرح.

اصبح عبد الحليم حافظ مطربا للشعب بمختلف طبقاته وشرائحه الإجتماعية مطربا للملوك والأمراء.

لمع عبد الحليم حافظ كمطرب من خلال ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ م.وفرض الطابع الغنائى على الأغنية الوطنية. لقد كان عبد الحليم بغنائه تجسيدا تلقائيا مباشرا وقويا لحالة الصحوة العامة فى الحياة المصرية فى تلك الأيام، استطاع صلاح جاهين من خلالها أن يطوع أعقد المعانى السياسية وأصعب الكلمات المنحوته فى الصخر لتصبح كلمات قابلة للحفظوالترديد بالحس الشعبى النادر قام كمال الطويل بتطويعها من جانبه فى الحان تجد صداها على الفور فى الأذان المصرية، وبصوت عبد الحليم.لقد مثل عبد الحليم ظاهرة فنيةأدائية من حيث الذوق فى إختيار الكلمة أو فى الحرص على إخراج اللحن أومن حيث إهتمامه الشديد بعمله أو من حيث قدرته على التوصيل الى الناس لم يقلد من سبقوه أو عاصروه، وإحتفظ بمذاقه الخاص ووظف شخصيته فى الأداء، حتى عندما لحن له عبد الوهاب قدم له الجديد (أنا لك على طول). لم يعتمد فى بدايته على كبار الملحنين، حيث أصر على الغناء من الحان الشباب المعاصرين له، ابناء جيله (الطويل والموجى وبليغ حمدى) وامتلك الإصرار والعلم والإرادة فوصل الي ما أراد ويقول فى هذا الشأ ن الناقد الفنى. كمال النجمى، أن عبد الحليم حافظ خرج بلهجة جديدة خاصة به فى الغناء، لا تخرج عن الاصول الفنية لفنى الغناء العربى العريق المتقن، فصارت هذه الهجة الغنائية الجديدة مذهبا جديد فى التعامل مع المقامات والايقاعات والقفلات والزخارف ومخارج الحروف والالفاظ.

-أهم الظروف التى ساهمت فى نجاح عبد الحليم حافظ:

(أ) جاء فى عصر (الميكروفون) فأبرز المنطقة الخصبة من مقاماته، فكانت مقامات صوته آكثر نضارة وغزارة وتعبير وإحساس.

(ب) معاناته فى الحياة، كانت السرفى مصداقية صوته.

(ج) إرتباطه بالجذور والاجادة والاصرار الدائم على التطور والمعاصرة.

(د) مجموعة الشخصيات النادرة (عبد الوهاب- نزار قبانى- كامل الشناوى- مصطفى آمين- لويس عوض- يوسف إدريس- كمال الطويل- محمد الموجى- وغيرهم). كل هؤلاء كانو له بمثابة جامعة تعلم فيها آرقى العلوم وأنقى المشاعر.

(هـ) كثرة التدريبات (البروفات) وضبط (الميكروفون) وآخذ آحسن الاوضاع والاماكن لها آمام الموسيقين والمجموعة الصوتية كما إهتم بمونتاج أغانى الحفلات وإهتم بأسرار الهندسة الصوتية وأتقن التعامل معها.

(و) لهجته الغنائية الجديدة التى إندمجت وتمازجت مع جاذبية صوته وعمق الاداء وصدق التعبير .

(ز) دراسته الموسقية ساهمت فى تألق موهبته.

(ح) تقدم للجمهور بأداء جديد متميز، فمع أنه لا يلحن أغانيه بنفسه، إلا أن معدن صوته وطريقة أدائه فرضا على ملحن أغانيه لونه الخاص فى الأداء.

(ط) التعامل مع لهجة جديدة شابة دارسة وازنت بين اللحن أجزاء اللحن التى تؤدى بالصوت والاجزاء التى تؤدى بالآلات، مثلت موجة جديدة من التعبير إلتزمت بأيقاع وروح عصر جديد، والتزمت بجو خاص وطابع مميز مستمد من (مساحة صوت عبد الحليم وطابعة الخاص)، فقد كان الحليم يسمع اللحن ويستوعبه ويمثله ثم يفرزه بطريقته الخاصة وكأنما يخرجه، ولهذا مهما إختلف الملحنون فى أساليبهم ظل الجو العام لأغانى عبد الحليم لا يتغير وكأنه يتدخل فى صياغة اللحن.

(ك) إهتمامه بالكلمة ومدلولها ومستواها، ولم يسجن نفسه فى شاعر واحد (الإحساس بالجرس الموسيقى للكلمه المغناة)، والغناء بالكلمة دون إنفعال.

(ل) توظيف التكونولوجيا، حيث غنى أول أغنية كان بها صدى صوت (إكو) هى أغنية (راح) أدخالها نصرى عبد النور الذى سجل أغانى أفلام عبد الحليم ، وكان جهاز الصوت لم يكتشف بعد ، فسجل واحد تلو الآخر على الشريط الذى كان يغنى علية عبد الحليم وخرجت للناس بالشكل الذى تسمع به، كذلك إستخدام صدى الصوت فى الجزء الأول (المذهب) فى كلمة (بعيد) فى شطرة (حبيبى شايفك وأنت بعيد) حيث سجلها مرة بأسلوب عادى بصدى الصوت من بعيد ليأتى الصوت وكأنه بعيد.

(م) كان جديد فى تعاملة مع المقامات والقفلات والزخارف اللحنية، وإبتعاده عن التقليد وخاصة تقليد عبد الوهاب الذى كان شائعا فى حينه.

(ن) كان محمد عبد الوهاب فى حكم المعتزل لحظة بزوغ عبد الحليم فتبناه فنيا.

ويقول كمال النجمى «الحقيقة أن السبب الرئيسى فى نجاح عبد الحليم بعد إمكانياته ومميزاته، هو أنه جاء فوجد فى دنيا الغناء بعض الفراغ فملاء هذا الفراغ، فبعد تربع عبد الوهاب عالى عرش الغناء إنهار عالم الطرب بمطربيه القدماء ولم يظهر إلا مجموعة من تلاميذة ومقلديه إلا فريد الأطرش الذى ظهر بلون خاص به، كما إتجه عبد الوهاب أيضا للتلحين ووضع المقطوعات الموسقية».

نهل صوت عبد الحليم فى بداياته من ثلاثة منابع رئسية للآلحان أول هذه المنابع ألحان كمال الطويل، فلحن أغنية (على قد الشوق) كان جواز مرور نحو العالم الشهرة والجماهيريه، أما المنبع الثانى فكان الحان محمد الموجى، فلحن أغنية (صافينى مرة) كان لحن التعريف بأمكانيات وجماليات ومعدن صوت عبد الحليم.

أما المنبع الثالث فكان الحان على إسماعيل الراقصة الخفيفة، فكان لحن (ياعاشقين يا مغرمين) وسيلة جذب الانتباه للاطار العلمى الذى يغنى فيه عبد الحليم من إستخدام للعلوم الموسقية الحديثة لتطوير ألحان الأغنية. بالاضافة لغناء عبد الحليم لألحان الطويل والموجى وعلى إسماعيل، غنى من ألحان منير مراد، الذى قدم مجموعة ألحان متفائلة فى الأفلام أشهر ما صاغة فى قالب (الديالوج) مع شادية مثل لحن (تعالى أقلك) من فيلم (لحن الوفاء)، لحن (حاجة غريبة) من فيلم (معبودة الجماهير)، ثم غنى من ألحان بليغ حمدى (تخونوه) ومجموعة أخرى ثم ابتعدا فتقاربا مرة أخرى ليلحن له مجموعة من الشعبيات مثل (على حسب وداد قلبى) (سواح) (أنا كل ماأقول التوبة) ثم مجموعة من الأغانى الطويلة مثل (موعود) و (أى دمعة حزن لا). الى جانب الفكر الجديد فى الألحان التى غناها عبد الحليم، دعم نفسه بألحان يصنعها له الرواد فغنى للسنباطى، فى فيلمه الأول (لحن الوفاء) ثم التقى بعبد الوهاب فغنى (توبة - أهواك - ظلموه) الى المطولات مثل (فاتت جنبا) و (نبتدى منين الحكاية)، وهذا الى جانب ما غناه من الحان محمود الشريف، مثل (حلو وكذاب) و(يا سيدى أمرك) الذى يتمرد فيها عبد الحليم على أداء الغناء بالأسلوب التقليدى.

- الأغنية السينمائية عند عبد الحليم حافظ:

مثل عبد الحليم للسينما (١٦) فيلما على مدى (١٤) عام، بدأت بفيلم (لحن الوفاء) عام ١٩٥٥م وإنتهت بفيلم (أبى فوق الشجرة) عام ١٩٦٩م، إحتوت أفلامه الغنائية على منوعات وأغانى وصفية تعتمد على الايقاع السريع الذى يتمشى مع روح العصر، كما إحتوت على الثنائيات (الديالوج) فى أفلام (لحن الوفاء)و (دليله) و(معبودة الجماهير).

- الأغنية الوطنية عند عبد الحليم حافظ:

جعل عبد الحليم حافظ الحماس الوطنى لا ينبعث فقط من النشيد ذى الايقاع الصارم الذى تعرفة آلات النفخ وخاصة النحاسية، وإنما إنطلق هذا الحماس بصورة أكثر توهجا مع الأغنية الوطنية التى تغنت بكلمات الغزل فى حب مصر.

مثلت أغانى عبد الحليم الوطنية سلاحا شعبيا يحمله كل فرد فى بلادنا قرابة ربع قرن من الزمن، سلاحا يتغنى فى كل معارك بلاده، فمنذ النصف الثانى من الخمسينيات وطول الستينيات كان عبد الحليم وأغانية الوطنية هما شدو مختلف الشرائح الاجتماعية للمجتمع المصرى، شدو البسطاء، شدو المثقفين فى الشوارع والبيوت.

- نماذج من الأغانى الوطنية :

- (الله يا بلادنا الله) لحن (محمد عبد الوهاب)، كانت فى بداية ثورة يوليو.
- (السد العالى) لحن كمال الطويل (صورة للحوار الجديد بين المطرب المجموعة)
- (ذكريات الطفولة) لحن محمد عبد الوهاب (صورة غنائية جديدة).
- (المسئولية) و(صورة) لحن كمال الطويل (صورتان غنائيتان جديدتان.
- (بركان الغضب - إ ضرب -إينك بيقول لك - أحلف بسماها) سلسلة أغنيات مشحونة بالاحاسيس من ألحان كمال الطويل.
- (موال النهار) صورة حزينة صورها بليغ بألحانة ثم توجها بلحنة (عاش اللى قال).
- (خللى السلاح صاحى) (صباح الخير يا سينا) ألحان كمال الطويل.
- نماذج مختلفة من ألوان الغناء التى أداها عبد الحليم.

أولاً: من ألحان كمال الطويل:

(بالأحضان - على قد الشوق - نعم يا حبيبى - جواب - سمراء - راح - فى يوم من الأيام - قولوله الحقيقة - فى يوم فى شهر فى سنه).

ثانياً: من ألحان محمد الموجى:

(صافينى مرة - ظالم - اليالى - يا قالبى خبى - يا مالكا قلبى - كامل الأوصاف - الليالى - النجمة مالت على القمر).

ثالثاً: من ألحان بليغ حمدى:

(تخونوه - عاش اللى قال - جان الهوى - الهوى هوايا - على حسب وداد قلبى - موعود - أى دمعة حزن لا - سواح).

رابعاً: من ألحان محمد عبد الوهاب:

(فوق الشوق - قللى حاجة - ظلموة - أهواك - توبة - يا خالى القالب - الخطايا - فاتت جنبا - نبتدى منين الحكاية).

خامساً: من ألحان منير مراد:

(قاضى الغرام - ضحك ولعب وجد وحب - أول مرة تحب ياقلبى).

سادساً: من ألحان محمود الشريف:

(حلو وكذاب - يا سيدى أمرك).

وجدير بالذكر أن عبد الحليم حافظ غنى فى مسلسلة إذاعية (قاهر الظلام) إثنى عشر (١٢) موالا من ألحان محمد الموجى.

- السنوات الأخيرة لعبد الحليم حافظ :

أثناء السنوات الاخيرة لعبد الحليم حافظ أعاد بعض أغانيه القديمة مستخدما الآلات الموسيقية الكهربائية الحديثة فى ذلك الوقت (الاروج + الجيتار) ومن هذه الاغنيات نذكر (أهواك - توبة - فى يوم من الايام -فى يوم في شهر - ياقلبى خبى -أول مرة).

حققت هذه الاغانى فى ثوبها الجديد من حيث الأداء والآلات المصاحبة وإستخدام (الميكروفون) المتحرك، وحول المسرح من مسموع الى مرئى، حققت نجاحا جماهيريا مذهلا، فكان هذا بمثابة تجديد لشبابه الفنى ومسايرة لطبيعة الحياة والعصر، إقترب عبد الحليم بها كثيرا من الاجيال الشابة، كانت هذه التجربة بالنسبة له من باب التنويع الفنى ورغبة فى غناء عدد كبير من الاغنيات فى الحفلة الواحدة، وخاصة أنة كان قد أقتصر على تقديم أغنية جديدة واحدة فى العام.

- أبرز مميزات صوت عبد الحليم :

كان عبد الحليم ملتزم بغناء وتدعيم الأغنية الفردية بصوت جذاب إذاعى تليفزيونى سينمائى واضح الملامح قوى التأثير يتعامل مع (الميكروفون) ببراعة، إمتلك قرار (محكم) غنى بالتعبير يتفق وأصل الغناء التقليدى المتقن العربى اكتسب دقة أداء عبد الوهاب فكان أداؤه إضافة جديدة للأساليب الغنائية.

- توفى عبد الحليم فى ٣٠ مارس عام ١٩٧٧م.

- شريفة فاضل : (١٩٢٩م)

صوت طروب يتدفق حيويته وتلقائيته، بدأت شريفة نشاطها الفنى منذ سنوات الطفولة، مثلت فى البداية بعض التمثليات الإذاعية والأفلام السنمائية وكانت ترغب أن تكون ممثلة حيث دخلت المعهد العالى للتمثيل.

كما أنها نشأت فى بيت فنى كان والدها يجود القرآن الكريم ويتلوه هو الشيخ (محمد ندا)، كما كانت أختها سناء ندى من الأصوات الجيدة جودت القرآن الكريم، وحفظت الترث الغنائي فأصبح لديها قدرة فى أداء المقامات العربية وحسن الزخارف والحليات والذبذبات الصوتية، ثم قامت بغناء أغانى أم كلثوم وليلى مراد وإسمهان ومنيرة المهدية فنمت بذلك قدرتها الصوتية.

كانت شريفة فاضل ذات بحة مستملحة فى صوتها مثل (منيرة) قدمت فيلم عنها (سلطانه الطرب) وغنت لها (ليلة فى العمر) و (أسمر ملك روحى).

كما سبق أن غنى فى أول أفلامها (ليلة رهيبة) (أمانة يا بكرة) الموجى إسماعيل الحبروك فاعتمد تها الإذاعة فى النصف الثانى ن الخمسينات كمطربة، ثم لحن لها السنباطى (خليك بعيد) ثم بليغ (آه من المكتوب)وأصبحت نجمة مسارح المنوعات فى مصر وخارجها، فأتجهت لتغنى أغانى الأفراح (مبرك عليك يا معجبانى ياغالى) سيد مكاوى حيرم الغمراوى وفى الستينيات ألحان منير مراد (فلاح) (آه من الصبر) تميز صوتها بالتدفق والعفوية والبحة المميزة أهلها للنجاحات فى مختلف ألوانها الغنائية، كما أنها تجيد الإرتجال الفورى التلقائى ولها القدرة على التصرف فى اللحن لخبرتها بأساليب الغناء فكانت حريصة على المناسب من الحليات و الزخارف الصوتية التى تستفيد فيها من بحة صوتها.

- صباح فخرى : (١٩٣٣م)

ولد عام ١٩٣٣ فى مدينة حلب بدأ الغناء وعمره ست سنوات بعد أن اكتشفت جمال صوته إحدى جارته. غنى فى طفولته داخل المعهد الموسيقى الشرقية فى دمشق وتعلم فيه أصول الموسيقى. أصبح موظفا فى إذاعة دمشق منذ نشأتها وكان أصغر موظفيها درس فى دمشق على أيد ى أساتذة كبار العزف على العود والصولفيج والمقامات، ومنهم مجدى العقيلى الى جانب الدراسة عمل فى التدريس والمحاسبة.

عاد الى حلب وعمل فى إذاعتها الى جانب إحياء الحفلات الغنائية.

فى عام ١٩٦٠ ومع بداية البث التليفزيونى فى دمشق انطلق فى تقديم الوان التراث والغناء الأصيل وراح ينتقل من نجاح الى نجاح.

انتخب مرتين نقيبا للفنانين فى سوريا ولا يزال يشغل هذا المنصب.

من اعماله التليفزيونية، برنامج أسماء الله الحسنى، وبرنامج الواد الكبير

مع المطربة وردة من أعماله الإذاعية دور ز، ياب فى عمل غنائى وسلسلة حلقات (نغم الأمس) يعتبر من حفظة التراث الغنائى، أجاد غناء القدود الحلبية والأرتجالات، كما قام بأداء بعض الأدوار المصرية.

- فايزة أحمد : (١٩٣٤-١٩٨١)

ولدت فايزة احمد فى حى من أحياء دمشق، مالت الى الموسيقى الغناء منذ نعومة أظافرها، بدأت تحفظ الأغانى من الإذاعة والإسطوانات ثم التحقت بالإذاعة فى دمشق لتغنى فى (الكورس) المجموعة الصوتية، ثم بدأت تغنى منفردة فى الأربعينيات والخمسينيات، وذهبت بعد ذلك الى القاهرة وتمكنت فى فترة قصيرة إستقطاب الملحنين

حولها فصوتها الدافئ المعبر الجميل ضمن لها دخول الإذاعة المصرية بأغنية (يامه القمر على الباب) من الحان محمد الموجى، فوصلت الى قلوب الناس، ولحن لهتا بليغ حمدى ومحمد عبد الوهاب، حتى أصبحت من المنافسات لمطربات شهيرات أمثال نجاة الصغيرة ووردة وغيرها، تزوجت محمد سلطان وأحتكر صوتها بألحانة.

إمتاز صوت فايزة أحمد بحرارة الاداء وثراء النبرات ودقة التعبير صوت (ميكرفونى) تتجسم محاسنة فى (الميكرفون) ولكنه ليس صوت واهن يعتمد على الميكرفون، وكانت من الاصوات القوية والجيدة فى الاداء في عصر أم كلثوم وإن شغلتها حياتها العائلية.

كانت فايزة احمد تستطيع من خلال حفلات المنوعات أن تقف لتغنى على المسرح أكثر من ساعة. ولم تكتف بكلام الاغنية ولحنة ولكنها كانت تؤدى الليالى والموال والارتجالات الغنائية الفورية.

- توفيت فايزةأحمد فى القاهرة عام ١٩٨١م.

- فيروز : (١٩٣٥)

هى نهاد وديع حداد، إشتهرت بإسم (فيروز) نبغت فى الغناء وهى فى المرحلة الابتدائية، تميزت بالاحساس الموسيقى المرهف وسرعة الحفظ، أدت أغانى أسمهان وليلى مراد فى عام ١٩٤٩م سمعها سليم فليفل المدرس بالمعهد الموسيقى اللبنانى وألحقها بالمعهد، وضمها لفرقته، وفى عام ١٩٥٠ م ضمها حليم الرومى للاذاعة لتعمل مع الكورال فكان ذلك بمثابة فترة تدريب لصوتها فى عام ١٩٥١م بدأ عاصى رحبانى يضع لها الالحان وكما غنت الالحان الاوروبية مع ترجمة كلماتها الى العربية وكما غنت لملحنين لبنانين مثل (توفيق الباشا - محمد محسن - فيلمون وهبة وغيرهم) ومن مصر غنت لمحمد عبد الوهاب (إسهار) توزيع الاخوين رحبانى، وقصيدة (سكن الليل).

- الرحبانية وصوت فيروز :

اهتم الرحبانية من خلال صوت فيروز بالتراث العربى عامة واللبنانى بشكل خاص فغنت بعض الحان سيد درويش مثل (زورونى) و(طلعت يا محلا نورها) بتوزيع الرحبانية، كما غنت أغانى (يا جارة الوادى) و (خايف أقول اللى فى قلبى) من ألحان محمد عبد الوهاب وتوزيع الرحبانية.

تم زواج عاصى رحبانى وفيروز عام ١٩٥٥م

- الرحبانية

عاصى ومنصور وإلياس حنا رحبانى(*)، شكلوا أسرة فنية.ذات إهتمام موحد.

تتلمذ الرحبانية على :

(أ) الأب حنا الرحبانى.

(ب) القس بولس الاشقر، فلقنهم الأناشيد والتراتيل فى الكنيسة، وتعرفوا من خلالة على المراجع الموسيقية الهامة مثل (رسالة شهاب والموسيقى الشرقية والرسالة الشهابية)

(ج) برتران روبيار، وكان أستاذ ا فى اكاديمية الفنون اللبنانية، تعلموا عنه العلوم االموسيقية الحديثة (علوم تعدد التصويت) (Harmany-Countier-Point) بالأضافة للمقامات الشرقية.

(د) توفيق سكر، أخذوا على يديه دروس فى التحليل الموسيقى والتوزيع الآلى orchesteration.

(هـ) ميشال يوردينس (قائد فرقة أسبانية) تعلموا على يدية التكنيك الآلى والمهارات العزفية وعلم الألآت. ويقول الشاعر فؤاد بدوى فى كتابه (جارة القمر).

(*) إلياس حنا رحبانى، كان عازفاً لآلة البيانو ومغنياً، انفصل عن الرحبانية.

(بدأ الرحبانية فى إبتداع شكل تعبيرى أسمياه (إسكتش) وهو موضوع درامى متكامل له عقدة وبداية ونهاية وصراع وحل، يقع فى نصف ساعة مثل إسكتش (زرياب). ومنذ البدايه حاولا الآخوان رحبانى إعطاء الموسيقى العربية بكل خصائصها ومقوماتها الشكل العالمى بإضافة التوزيع الموسيقى،أما الغناء فقد فكرا فى التعبير عن الأحساس العربى بشكل معاصر مع الإحتفاظ بالأصاله والخصوصيات الدقيقة التى تميز الموسيقى العربية).

- خصائص موسيقى الرحبانية :

(أ) الجملة الموسيقية الراقصة المستلهمة من التراث.

(ب) الإتجاه الى مخاطبة المستمع المثقف.

(ج) الإيقاع السريع المتوثب النابض، الذى يخلقة فى النفس والجسد حركة سريعة نشطة متصلة ومجددة للحياة.

(د) إندماج الإيقاع فى نسيج اللحن، فالايقاع لديهما لايفرض نفسة مباشرة.

(هـ) الإتجاه العلمى المعاصر فى تأليف وتوزيع إنتاجهما الفنى.

(و) الإتجاه بالإسكتش الإذاعى الى أوبريت عربى.

(ز) الإيمان بالإتجاه بالإنغماس فى البيئة، وأن يظل الإحساس دائما موجها للمهارة والتكنيك.

- نجاه الصغيرة : (١٩٣٥م)

بدأت نجاه تغنى فى الاربعينات وهى السابعة من عمرها، ألحان أغانى أم كلثوم، وأطلقوا عليها (الصغيرة) نسبة الى وجود نجاه المطربة المشهورة هذه الفترة،(نجاة على) صاحبة أغنية (فاكراك ومش هنساك).

ثم بدأت تغنى ألحانا خاصة بها، فكان ميلاد صوت نجاه على يد الملحن كمال الطويل.
حين غنت من ألحانة (لية خلتنى أحبك) و (أسهر وأنشغل أ نا).

بدأت نجاه تحتل مكانه خلت بإعتكاف ليلى مراد وفتور شادية عن الغناء لإهتمامها بالتمثيل تدربت نجاه فى مدرسة عبد الوهاب الغنائية، حيث لحن لها سبعة عشر لحنا أخرها (أسألك الرحيل) يتميز صوت نجاه بالجمع بين الاسلوبين العربى والاوروبى في الاداء، صوت دقيق حساس، لها طليع متميز مرهفة الحس الفنى.

- **أحمد عدوية : (١٩٤٢م)**

ولد أحمد عدوية بمركز ملوى بالمنيا، حضر الى القاهرة فى السادس عشر من عمرة، تفجرت موهبة الغناء فيه عندما بلغ التاسعة عشر، فبدأ من شارع محمد على وبدأ يغنى لونه الشعبى بالأحياء البلدية مشاركة منه فى أفراحها ذاع صيته وإنتشر لونه الذى تجاوبت معه شرائح إجتماعية شعبية كثيرة، مسجل أول شريط له (السح الدح أمبو) بشركة (صوت الحب) ثم سافر الى ليبيا ليعمل بالغناء في إحدى الفرق المسرحية برفقة عمر الحريرى، وبعد فترة وجيز ة إستدعوه الى مصر حيث حقق شريطه الاول نجاح كبير حيث أنة غنى للقاعدة العريضة من الحرفين وذاع صيتة فى مصر والعالم العربى.

إتسمت أغانية بالبساطة - السهولة والجملة الموسيقية الشعبية، ومن أهم أسباب نجاحه أيضا أن فرقتة الموسيقية التى كانت تصاحبه فى الغناء إحتوت على مجموعة كبيرة من أمهر العازفين على الآلات.

- عمار الشريعى : (١٩٤٨م)

ولد عمار الشريعى فى ١٦ إبريل ١٩٤٨ م فى سمالوط بالوجه القبلى، حفظ عن أمة ألحان التراث الغنائى الشعبى أما خاله فكان محبا للموسيقى صوته طروب، شجع عمار على الموسيقى والغناء من خلال توفير التسجيلات، كما كان عمار يواظب على حضور المحاضرات الدينية بما فيها من ذكر و تواشيح، هذا الى جانب حفظة القرآن الكريم، كما لعب الراديو دورا كبيرا فى تكوينة الفنى من خلال ما كان يذيعة من أغانى رفيعة المستوى لمحمد عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد الاطرش وليلى مراد وغيرهم.

كان أستاذة الاول هو الموسيقار محمد عبد الوهاب وأعمالة، ثم تأثر بعد ذلك بمجموعة هم محمود الشريف والقصبجى والسنباطى والموجى وكمال الطويل وبليغ حمدى، الى جانب حفظة لألحان سيد درويش يعتمد أسلوب عمار فى إنتاجة الفنى على الاعتماد على العقل فى تكوينة الافكار والجمل الموسيقية مع الاستفادة من التكنولوجيا والعلوم الموسيقية، ويحاول أن يكون كل لحن من ألحانة فى وحدة عضوية ونسيج واحد، مع إستخدام الآلات الفولكلورية مثل (الكولة)و(الدفوف) كذلك الإهتمام بالتعبير عن مضمون الكلمة، والاهتمام بآلات التخت التقليدى وخاصة آله االعود، إستنباط تركيبات إيقاعية جديدة فى أوزان معروفة ومازال إنتاجة الفنى تحت البحث والدراسة.

- هانى شاكر : (١٩٥٢م)

بدأ هانى حياتة الفنية وهو صبى فى الثامنة من عمره عندما مثل سيد درويش. ونجح فى أدائة نجاحا كبيرا بدأ المتعهدون ومخرجوا السينما يجرون ورائة للعمل. هانى عبد العزيز شاكر من مواليد ديسمبر عام ١٩٥٢م. خريج كلية التربية الموسيقية - جامعة حلوان.

إعتمد كمطرب فى الاذاعة المصرية منذ عام ١٩٨٢ ورصيدة الفنى ٤٠ أغنية ٣ أفلام سينمائية و مسرحية.

أشهر أغانية :كده برضه يا قمر، قسمه ونصيب، هو اللى لختار، صدقنى، حلوه الدنيا، الحب ماوش كبير، معاك، إدينى قلب تانى، اسمك بس، تاهت خطوتى، سيبونى أحب، ياريتك معايا، ليله، على الضحكاية، يا أم العيون الحزينة، أتمدت الايدين، نسيانك صعب أكيد، شاور، غلطة.

إهتم بأختيار أغانية ومضمونها، كذلك إهتم بأن تكون الالحان معبرة تماما عن الكلمات ويغنى مع فرقة(عيون مصر) بقيادة حسن فكري يعتبر هانى شاكر إمتداد للهجة عبد الحليم حافظ فى الغناء.

- على حميدة : (١٩٥٠م)

ولد فى مرسى مطروح، تخرج من المعهد العالى للموسيقى العربية و دخل الدراسات العليا ثم سافر وعمل فى الكويت ثم عاد الى مص ليستكمل دراساته، أصدر ألبوما فى السبعينات، ولم ينجح وكرر المحاولة بعد ذلك ونجح نجاحا جماهيريا منقطع النظير من خلال أغنية (لو لاكى) كلمات عزت الجندى ولحن سامى الحفناوى وتوزيع حميد الشاعرى تميز بالغناء البدوى.

- حميد الشاعرى : (١٩٥٤م)

هاجر حميد الشاعرى من مدينة بنى غازى الليبية فى بداية الثمانيات وإستقر فى مصر حيث جاء والده وتزوج من مصرية.

بدأ حميد بألحان حملت الطابع الشعبى الليبى وكون مجموعة حوله تغنى ألحانة وتعمل من خلاله. نذكر منها حنان وعمرو دياب وعلاء عبد الخالق وإيهاب توفيق وعلى حميدة الذى تميز بأداء الغناء البدوى القادم من الغرب الشمالى.

نجح حميد بألحانه البسيطة السهلة الانتشار. من خلال أداء المغنين والتوزيع بالكمبيوتر.

كون فى مصر فرقة أطلق عليها (المزداوية)وتعاون فى البداية مع الموزع المصرى يحى خليل حيث قدم ما أسماه (موسيقى الجيل) وهو الشكل الغنائى الذى عرف به، وهو عبارة عن ترجمة موسيقية فلكلورية تعزف بآلآلات الحديثة راقصة الطابع، إستعان فيها بجمل لحنية مسموعة محبوبة، كما قدم ألحانا مشهورة مثل (البحر نايم) وألحان من أ فلام إسماعيل يس وألحان السبوع وغيرها هكذا تعتمد ألحان حميد الشاعرى على عدة عناصر أهمها :

(أ) إستخدام آلات (الكيبورد والدرامز)كعناصر فنية فيما يخص العزف، فقد إمتلك أدوات التجريب.

(ب) الاعتماد على إستلهام الفولكلور الليبى فى وضع الالحان.

(ج) إستخدام التصفيق الذى أصبح عنصر الجذب فى ألحانه.

(د) إستخدام بعض الآلات التقليدية مثل (القانون) و (العود) ومن الآلات الشعبية (المزمار).

(هـ) إمتلك عددا كبير من الأصوات.

- خصائص تجربة الشاعرى:

اللعب فى سرعة التسجيل مما أدى لتشابه الأصوات.

- توزيعاته سطحية.

- يعتبر نتاجا لمدرسة مصرية ومغربية وليبية.

- عبر عن ايقاع العصر اكثر مما عبر عن الكلام.

- إستلهم ألحانه من الجذور الشعبية.

- إستخدامه التكنولوجى الحديث المتطور.

- أسس مدرسة غنائية تعتمد أصلا على مشاركة الناس إبتداء من (لولاكى)،بالأضافة الى الإيقاع الذى يحركهم، فأصبح الناس تذهب للحفلة لكى ترقص فى غياب الكلمة الحرة ذات المضمون الهادف.

- عمرو دياب : (١٩٦١)

عمرو عبد الباسط عبد العزيز دياب، ولد فى بور سعيد ١١ أكتوبر ١٩٦١م.كان يغنى أغانى عبد الوهاب وفريد الأطرش ومحمد فوزى وعبد الحليم حافظ فى الأفراح، وحفلات النوادى، إكتشفه هانى شنودة، جاء الى القاهرة عام ١٩٨٣م ليبدأ دراسته فى المعهد العالى للموسيقى العربية، ولم يستكمل دراسته، حيث إنصرف عنها متجها الى الساحة الفنية، وكانت أغنية (هلا هلا) من تلحينة، من أغنية (ميال) من تلحين حجاج عبد الرحمن، طريقا لنجاحة وشهرته.غنى فى أفتتاح الدورة الإفريقية عام ١٩٩١م (بالحب اجمعنا))، غنى مقدمات بعض المسلسلات التليفزيونية، كما خاض التجارب السينمائية.يصور ويسجل ألحانه مستخدما التكنولوجيا المتقدمة، إهتم بإخراج أغانيه (فيديو كليب).

- حكيم : (١٩٦٢م)

عبد الحكيم عبد الصمد كامل مواليد مغاغه بالمنيا فى ٧ اكتوبر ١٩٦٢م كان من مجموعة الأصوات التى قدمها حميد الشاعرى للجمهور عام ١٩٨٩م لاقى البومه الأول (نظره) عام ١٩٩١م نجاحا كبيرا وتضمن مجموعة أغانى شعبية يعتبر إمتدادا لأحمد عدوية.

- **إيهاب توفيق** : (١٩٦٦)

إيهاب أحمد توفيق محمد، ولد فى ٧ يناير ١٩٦٦م. بحى الظاهر بالقاهرة حصل على بكالوريوس التربية الموسيقية من كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان وماجستير فى الموسيقى العربية. فاز عام ١٩٨٩م فى مسابقة مجلة أكتوبر لأصوات الجديدة التى رأسها محمد عبد الوهاب، وفى صيف هذا العام لمع اسمه بأول أغنية خاصة به وهى (دانى).

كان اول لقاء له مع الجمهور فى حفل بكلية الهندسة عين شمس حيث قدمه حميد الشاعرى، ثم إشترك بعد ذلك فى حفلات أضواء المدينة. إستخدم الأسلوب الحديث فى تسجيل وتصوير أغانيه.(الفيديو كليب).

*** خاتمة**

إمتلأت الساحة الفنية بالمطربين و المطربات والملحنين والموزعين والعازفين، ذكرنا البعض منهم وما زال هناك الكثير من **محترفى الغناء** أمثال : محمد الحلو، على الحجار، محمد منير، علاء عبد الخالق، مدحت صالح، مصطفى قمر، حلمى عبد الباقى، هشام عباس، محمد فؤاد، خالد على، محمد محيى، خالد عجاج، فارس، عامر منيب، طارق فؤاد. **ومن المطربات** : لطيفة، أنغام، سميه القيصر، سميرة سعيد، أنوشكا، سيمون، حنان، منى، أصالة، ليلى غفران، هدى عمار، عايدة الأيوبى، ومن الملحنين، جمال سلامة، صلاح الشرنوبى، حسن أبو السعود، عصام كريكا، محمد ضياء، زياد الطويل، حسن دنيا، خليل مصطفى، حسام حسنى. **ومن الموزعين** : طارق عاكف، عماد الشارونى، بهاء حسنى، حسام حسنى. وما زال الغناء العربى فى الربع الأخير من هذا القرن تحت الدراسة والبحث.

المراجع

١	ابن خلدون : وفيات الأعيان، ج (١).
٢	ابن خلدون : المقدمة – المطبعة الأميرية – بولاق ط (٣) عام ١٣٢٠هـ مصر.
٣	ابن رشيق : العمدة ج (١).
٤	ابن سناء الملك : دار الطراز (ط٢) تحقيق جودت الركابى – ١٩٧٧م – دمشق.
٥	ابن منطور – لسان العرب – صادر بيروت – ١٩٥٥م.
٦	ابراهيم سكر : الدراما الإغريقية، ١٩٦٨م – القاهرة.
٧	أحمد تيمور : الموسيقى والغناء عند العرب – دار الاتحاد – ١٩٦٣م القاهرة.
٨	أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوى (ظ) مطابع سجل العرب ١٩٧٦م القاهرة.
٩	أحمد المصرى : مجلة الفن الإذاعى – يناير ١٩٦١م – مصر.
١٠	أحمد سليمان حجاب : نافذة على الأدب الشعبى (فن الموال).
١١	أحمد شمس الدين الحجامى : العرب وفن المسرح – المكتبة الثقافية – مصر.
١٢	أحمد عبد المجيد : لكل أغنية قصة. مطبعة الكيلانى – ١٩٧٠م – القاهرة.
١٣	أحمد هيكل : الأدب الأندلسى من الفتح إلى سقوط الخلافة – ١٩٥٨م – القاهرة.
١٤	أحمد أبو سعد : أغانى ترقيص الأطفال عند العرب (ظ) دار العلم للملايين – بيروت.
١٥	أحمد بيومى : القاموس الموسيقى، دار الأوبرا. القاهرة.
١٦	أسعد محمد على : مدخل إلى الموسيقى العراقية – دار الحرية ١٩٧٤م – بغداد.
١٧	الأصفهانى : الأغانى – مطبعة التقدم – القاهرة.
١٨	إلهامى حسن : تاريخ السينما المصَرية – الهيئة المصرية للكتاب – القاهرة ١٩٧٦.
١٩	إلهام الموجى : أسلوب محمد الموجى فى التلحين – (ماچستير) القاهرة.
٢٠	أسامه المنسى : فرسان المونولوج فى مصر – الفنون، ع (٢١) ١٩٨٤م.
٢١	إلياس سحاب : الموجة السائدة فى الغناء العربى (دراسة) مؤتمر الموسيقى.
٢٢	أنطوان صالحانى اليسوعى : رنات المثالث والمثانى ط(٦) جـ(١) بيروت.
٢٣	إيهاب توفيق : الأغنية المصرية (ماچستير) – القاهرة ١٩٩٦م.
٢٤	بطرس ابستانى : دائرة المعارف، م (٦)، دار المعرفة – بيروت.
٢٥	تامر عبد المحسن الغامرى : المقام العراقى – بغداد – ١٩٩٠م.
٢٦	توفيق الصباغ : الدليل الموسيقى العام ١٩٩٠م – حلب – سوريا.
٢٧	جامعة الدول العربية : المؤتمر الثانى للموسيقى العربية – المغرب – ١٩٦٠م.
٢٨	جلال الحنفى : لمحات عن المقام العراقى : ١٩٨٣م.
٢٩	جودت الركابى : من الأدب الأندلسى (ط٤) مطابع دار المعارف – القاهرة ١٩٧٥م.
٣٠	حسين نصار : الشعر الشعبى العربى، ١٩٦٢م – المكتبات الثقافية (٦٠) مصر.
٣١	حبيب زيدان : مجموعة الأغانى الشرقية القديمة والحديثة – القاهرة.

تابع المراجع

٣٢ خليل المصرى : محمود كامل، أم كلثوم – مطبعة الأمين – القاهرة سنة ١٩٧٥م.

٣٣ خليل أيبك الصفدى : شرح العلامة خليل أيبك الصفدى على لاميه العهجم (ج١).

٣٤ رؤوف يكتا : مطالعات ما وراء مؤتمر الموسيقى العربية، ١٩٣٤م القاهرة.

٣٥ زاكس كورت : تراث الموسيقى العالمية – دار النهضة العربية – القاهرة.

٣٦ زكريا هاشم زكريا : فضل الحضارة الإسلامية على العالم – القاهرة ١٩٧٠م.

٣٧ سليم الحلو : الموسيقى النظرية (ط٢) منشورات دار الحياة – ١٩٩٢م. – بروت.

٣٨ سليم الحلو : الموسيقى الشرقية – دار الحياة – لبنان ١٩٧٤م – بيروت.

٣٩ سيد غازى : فى أصول التوشيح – مؤسسة الثقافة الجامعية (ط١) مصر.

٤٠ سيمون جارجى : الموسيقى العربية – باريس.

٤١ شعوبى ابراهيم خليل : دليل الأنغام – بغداد – ١٩٧٣م.

٤٢ شهرزاد قاسم حسن : دراسات فى الموسيقى العربية، بيروت ١٩٨١م.

٤٣ شوقى ضيف : الشعر والغناء فى المدينة ومكة لعصر بنى أمية (ط٢) بيروت.

٤٤ صالح المهدى : مقامات الموسيقى العربية – تونس.

٤٥ صميم الشريف : الأغنية العربية – وزارة الثقافة والارشاد سنة ١٩٨١م – دمشق.

٤٦ عادل البكرى : صفى الدين الأرموى – بغداتد ١٩٧٨م.

٤٧ عادل النادى : الفنون الدرامية – دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤م.

٤٨ عباس العقاد : أثر العرب فى الحضارة الأوروبية – دار المعارف ١٩٤٦م مصر.

٤٩ عبد الكريم العلاف : قيان بغداد فى العصر العباسى والعثمانى – بغداد.

٥٠ عبد الرحيم الرفاعى : الراديو، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٧م.

٥١ عزيز الشوان : الموسيقى للجميع – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة.

٥٢ عرفان بن ذريل : الموسيقى فى سورية – دمشق سنة ١٩٨٨م.

٥٣ عفت علام : دراسة مقارنة بين المقام والطبع (دكتوراه) القاهرة.

٥٤ عمر عبد الرحمن الحمصى : الموسيقى العربية (ط١) دمشق ١٩٩٤م.

٥٥ غطاس عبد الملك خشبة : تطور الشعر فى الغناء العربى، القاهرة.

٥٦ فاطمة محجوب : الموسوعة الذهبية للعلوم الإسلامية، دار الغد العربى – القاهرة.

٥٧ فكرى بطرس : أغانى النصر، كتاب اليوم – القاهرة – ١٩٧٥م.

٥٨ فيكتور سحاب : الجذور التربوية للإتجاهات الراهنة فى الأغنية العربية – المؤتمر الثالث للموسيقى العربية، دار الأوبرا، القاهرة – نوفمبر ١٩٩٤م.

٥٩ قسطندى رزق : الموسيقى الشرقية – المطبعة العصرية – القاهرة.

٦٠ كامل الخلعى : الموسيقى الشرقية – مطبعة التقدم سنة ١٩٨٣م – مصر.

٦١ كتاب المؤتمر الأول للموسيقى العربية – القاهرة سنة ١٩٣٢م.

تابع المراجع

٦٢ كمال النجمى : مطربون ومستمعون، دار الهلال، القاهرة ١٩٧٥م.
٦٣ كمال النجمى : سمر الغناء العربى، دار الهلال، القاهرة ١٩٧١م.
٦٤ كمال النجمى : أصوات وألحان عربية، دار الهلال، القاهرة ١٩٧٠م.
٦٥ كمال النجمى : الغناء المصرى، دار الهلال، القاهرة ١٩٦٨م.
٦٦ محمد بوذينة : الموسوعة الموسيقية، تونفس ١٩٩١م.
٦٧ محمد تبارك : لغز عبد الوهاب - كتاب اليوم - مؤسسة أخبار اليوم - القاهرة.
٦٨ محدم ذاكر : الروضة البهية - مكتبة الهلباوى - القاهرة.
٦٩ محمد فريد وجدى : دائرة معارف القرن العشرين (٢) دار الفكر - بيروت.
٧٠ محمود الحفنى : المماليك القديمة - مطبعة مخيمر - القاهرة ١٩٦٤م.
٧١ محمود الحفنى : اسحق الموصلى - سلسلة أعلام العرب (٣٤).
٧٢ محمود عوض : محمد عبد الوهاب الذى لا يعوق أحد - دار المعارف - القاهرة.
٧٣ مصطفى عبد الرحمن : أغانى لها تاريخ - مطباع الشعب (ط١) القاهرة.
٧٤ منى سنجقدار شعرانى : تاريخ الموسيقى العربية وآلاتها - بيروت.
٧٥ نبيل شورة : دليل الموسيقى العربية - دار علاء الدين - مصر ١٩٩١م.
٧٦ نبيل شورة : المقام فى الموسيقى العربية (مجلة دراسات وبحوث) جامعة حلوان.
٧٧ نبيل شورة : إمكانية التحول النغمى فى مقام الراست (مجلة - جامعة حلوان).
٧٨ نبيل شورة : المقدمة فى غناء الألحان العربية، دار علاء الدين - مصر ١٩٨٣م.
٧٩ نبيل شورة : تذوق وتحليل الموسيقى العربية، مصر للخدمات العلمية ١٩٩٥م.
٨٠ نبيل شورة : التخت العربى، نشأته وتطوره الفنى، دكتوراه القاهرة.
٨١ نصير الدين الطوسى : رسالة فى علم الموسيقى - القاهرة ١٩٦٤م.
٨٢ يوسف دوخى : دراسة نقدية لكتاب الأغانى (دكتوراه) مصر.
٨٣ هاشم الرجب : الموسيقيون المغنون خلال الفترة المظلمة - بغداد.
٨٤ الأعداد الخاصة من مجلة الكواكب - مركز توثيق الأهرام للمعلومات.

الفهـرس

الموضـــوع	رقم الصفحة
مقدمة	١
تمهيد	٣
الموسيقى بين التحليل والتحريم	٦
العصر الجاهلى	٩
ألوان الغناء فى العصر الجاهلى	١٢
الآلات الموسيقية فى العصر الجاهلى	١٤
رواد الغناء فى العصر الجاهلى	١٥
المغنية فى العصر الجاهلى	١٥
عصر صدر الإسلام	١٧
عصر الخلفاء الراشدين	١٩
أهم ألوان الغناء فى عصر الخلفاء	٢٠
رواد الغناء فى عصر الخلفاء	٢٠
العصر الأموى	٢٣
تقاليد الغناء فى العصر الأموى	٢٦
التأثير الأجنبى على الموسيقى والغناء فى العصر الأموى	٢٧
التصانيف الموسيقية فى العصر الأموى	٢٩
رواد الغناء فى العصر الأموى	٣١
أشهر المغنيات فى العصر الأموى	٣٥
العصر العباسى	٣٦
العصر الذهبى	٣٦
عصر الإنحطاط	٣٩
عصر السقوط	٤١

تابع الفهرس

الموضوع	رقم الصفحة
مظاهر الموسيقى والغناء فى العصر العباسى	٤٢
المصنفات الموسيقية فى العصر العباسى	٤٤
أهم ألوان الغناء فى العصر العباسى	٤٥
رواد الموسيقى والغناء فى العصر العباسى	٤٧
العصر الأندلسى	٥٢
أعلام الموسيقيين والغناء فى الأندلس	٥٤
ألوان الموسيقى والغناء فى الأندلس	٥٩
تأثير الأندلس على أوروبا	٦٣
الأصول الأولى لنظريات الموسيقى العربية	٦٨
الكندى	٦٩
الفارابى	٧٢
إخوان الصفا	٧٤
ابن سينا	٧٤
الأصفهانى وكتابه الأغانى	٧٧
صفى الدين الأرموى	٨٤
مدارس الغناء العربى	٨٦
أشكال الغناء العربى وأساليبه	٩٠
الموسيقى والغناء فى العصر الفاطمى	٩١
الموسيقى فى العصر الأيوبى	٩٤
الموسيقى فى العصر المملوكى	٩٦
العصر التركى	١٠٠
الأثر العربى فى الموسيقى والغناء التركى	١٠١

تابع الفهرس

الموضـــوع	رقم الصفحة
الأثر التركى على الموسيقى والغناء العربى	١٠٣
عصر الخديوى اسماعيل	١٠٧
رواد الموسيقى فى العصر التركى (الطور المغولى)	١١١
الموسيقى فى العصر العثمانى	١٢٩
رواد الموسيقى فى العصر التركى (الطور العثمانى)	١٣١
الموسيقى والغناء فى الطور التاسع عشر	١٣٧
عصر محمد على	١٣٨
القوالب الغنائية فى عصر محمد على	١٤١
عهد عباس الأول	١٤٣
أشهر التخوت	١٤٨
تطور التخت العربى التقليدى فى النصف الأول من القرن العشرين	١٥٠
عصر الملك فؤاد	١٥٦
سيد درويش والتخت	١٥٩
محمد عبد الوهاب والتخت	١٦٢
أم كلثوم والتخت	١٦٨
الفرق الموسيقية المعاصرة التى تؤدى التراث العربى	١٧٥
التدوين والقيادة فى التخت العربى التقليدى	١٧٧
مظاهر الموسيقى والغناء فى القرن التاسع عشر	١٧٩
الآلات الموسيقية فى القرن التاسع عشر	١٨٤
رواد الغناء والتلحين فى القرن التاسع عشر	١٨٧
عبد الرحيم المسلوب	١٨٧
عبده الحامولى	١٨٧

تابع الفهرس

الموضـــوع	رقم الصفحة
سلامه حجازى	١٨٨
ابراهيم القبانى	١٨٩
محمد عثمان	١٨٩
المسرح الغنائى العربى فى مصر	١٩١
الفرق الموسيقية والغنائية فى القرن التاسع عشر	١٩٩
الموسيقى والغناء فى القرن العشرين	٢٠٥
أهم الخصائص المميزة للموسيقى والغناء فى النصف الأول من القرن العشرين	٢١١
أعلام الموسيقى والغناء فى النصف الأول من القرن العشرين	٢١٣
الموسيقى والغناء فى الربع الثالث من القرن العشرين	٢١٥
ألوان الغناء فى الربع الثالث من القرن العشرين	٢٢٤
الفرق الموسيقية فى الربع الثالث من القرن العشرين	٢٢٧
الموسيقى والغناء فى الربع الأخير من القرن العشرين	٢٣٠
العناصر الأساسية للأغنية فى الربع الأخير من القرن العشرين	٢٣٥
أهم الخصائص المميزة للأغنية المصرية فى الربع الثالث من القرن العشرين	٢٤٢
أهم الخصائص المميزة للأغنية المصرية فى الربع الأخير من القرن العشرين	٢٤٣
رواد الموسيقى والغناء فى القرن العشرين	٢٤٦
داود حسنى	٢٤٦
كامل الخلعى	٢٤٧
منيره المهدية	٢٤٩
سيد درويش	٢٥٠
محمد القصبجى	٢٥٣
زكريا أحمد	٢٥٤

تابع الفهرس

الموضوع	رقم الصفحة
صالح عبد الحى	٢٦٢
عزت الجاهلى	٢٦٣
أم كلثوم	٢٦٣
رياض السنباطى	٢٦٨
محمود الشريف	٢٧١
محمد عبد الوهاب	٢٧٣
محمد عبد المطلب	٢٨٥
عبد الغنى السيد	٢٨٧
اسماعيل يس	٢٨٧
فريد الأطرش	٢٨٨
عباس البليدى	٢٩٣
أحمد صدقى	٢٩٤
محمد فوزى	٢٩٦
ليلى مراد	٢٩٩
شاديه	٣٠١
محمد الموجى	٣٠٢
كمال الطويل	٣٠٤
منير مراد	٣٠٦
على اسماعيل	٣٠٧
أحمد فؤاد حسن	٣٠٧
سيد مكاوى	٣٠٨
بليغ حمدى	٣١٠

تابع الفهـرس

الموضـــــوع	رقم الصفحة
ورده	٣١٥
كارم محمود	٣١٦
عادل مأمون	٣١٧
عبد الحليم حافظ	٣١٧
شريفه فاضل	٣٢٥
صباح فخرى	٣٢٦
فايزه أحمد	٣٢٦
فيروز	٣٢٧
الرحبانية	٣٢٨
نجاة الصغيرة	٣٢٩
أحمد عدويه	٣٣٠
عمار الشريعى	٣٣١
هانى شاكر	٣٣١
على حميده	٣٣٢
حميد الشاعرى	٣٣٢
عمرو دياب	٣٣٤
حـكيـم	٣٣٤
إيهاب توفيق	٣٣٥
خـاتمـــة	٣٣٥
المراجـع	٣٣٦

رقم الإيداع ٩٧/١٤/٤٨
الترقيم الدولي X / 4858 / 19 / 977

دار عـــلاء الديـن
للطباعة والتجليد

٥ ش المنصوره ميدان الجامع - مصر الجديدة ت : ٢٤١٨٠١٤